FANFICTION E MERCADO EDITORIAL

RELAÇÕES ENTRE *FANDOM* E POLISSISTEMA LITERÁRIO

INGRID LARA DE ARAÚJO UTZIG

Fanfiction e mercado editorial

INGRID LARA DE ARAÚJO UTZIG

FANFICTION E MERCADO EDITORIAL

RELAÇÕES ENTRE *FANDOM* E POLISSISTEMA LITERÁRIO

Cultura Acadêmica

Praça da Sé, 108
01001-900 – São Paulo – SP
Tel.: (0xx11) 3242-7171
Fax: (0xx11) 3242-7172
www.editoraunesp.com.br
www.livrariaunesp.com.br
atendimento.editora@unesp.br

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD
Elaborado por Vagner Rodolfo da Silva – CRB-8/9410

U93f Utzig, Ingrid Lara de Araújo

Fanfiction e mercado editorial : relações entre fandom e polissistema literário / Ingrid Lara de Araújo Utzig. – São Paulo : Cultura Acadêmica, 2023.

Inclui bibliografia.
ISBN: 978-65-5954-375-5 (eBook)

1. Literatura. 2. Crítica literária. I. Título.

CDD 809
2023-1654 CDU 82.09

Índice para catálogo sistemático:

1. Literatura : Crítica literária 809
2. Literatura : Crítica literária 82.09

Este livro é publicado pelo Programa de Publicações Digitais da Pró-Reitoria de Pós-Graduação da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP)

Editora afiliada:

Agradeço ao financiamento da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), aos grupos de pesquisa Observatório da Literatura Digital Brasileira e Literatura e Tempo Presente, ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (Unesp), ao programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Amapá (PPGLET/Unifap), à Pró-Reitoria de Pesquisa e ao colegiado de Letras do Instituto Federal do Amapá (Ifap).

O objeto literário é, mais do que as obras ou o ato inapreensível da criação, o processo sociocultural de sua elaboração, seu tráfico e as modulações em que se altera seu sentido. Chegou o momento de falar, ainda que seja em um breve apêndice, do processo mais recente: a deriva digital da literatura.

Néstor García Canclini

Sumário

Introdução

O estudo da literatura, em seu atual estágio, destaca a necessidade propositiva de estabelecer categorias de análise que possam dar conta da produção do hoje, construindo, por meio do olhar transitório do "em curso", do emergente, a tentativa de elaboração de uma "teoria do presente" (Manovich, 2005, p.51), com o que Mieke Bal chama de *conceptos viajeros*, ou seja, que logo também serão obsolescência diante de novos fenômenos.

Inicialmente, a *fanfiction*, como repertório da comunidade-fã, assentar-se-ia como literatura em contexto digital, a considerar o típico caráter massivo (Kozak, 2019) dessa produção cuja propagação foi impulsionada pós-advento das novas mídias (Manovich, 2005) e da web 2.0,[1] tanto pelo fato de ser elaborada a partir da

1 Termo criado por O'Reilly em 2005 (apud Primo, 2007), a partir das ideias de *What is web 2.0: design patterns and business models for the next generation of software*. De acordo com Primo (2007, p.2), a "*Web* 2.0 é a segunda geração de serviços *online* e caracteriza-se por potencializar as formas de publicação, compartilhamento e organização de informações, além de ampliar os espaços para a interação entre os participantes do processo. A *Web* 2.0 refere-se não apenas a uma combinação de [...] um conjunto de novas estratégias mercadológicas e a processos de comunicação mediados pelo computador". O'Reilly (apud Primo, 2007) afirma que, além do aperfeiçoamento da "usabilidade", a web 2.0 prioriza o desenvolvimento de uma "arquitetura de participação", em que o

indústria cultural e retroalimentada por ela, quanto pela quantidade de textos disponibilizados nas plataformas de autopublicação direcionadas a essa finalidade.

Ao se considerar que as formas de produção e circulação literárias incidem em novos modelos de inscrição, leitura e valoração da literatura (Rocha, 2016), em um esforço por parte do leitor (Aarseth, 1997), o que demanda caminhos que vão além de apenas passar páginas (Gainza, 2016, p.236; Rocha, 2020), Hayles (2008) conceitua a literatura eletrônica como aquela que exclui a literatura impressa digitalizada, como livros escaneados, por exemplo; sua característica primordial é de ter 'nascido digitalmente', no sentido de ter sido criada em um computador geralmente feita para ser lida em computador também. Para tratar da distinção entre literatura digital e em contexto digital, Gainza (2016) esclarece que a primeira

> se refere a um tipo de escrita e textualidade criada para ser lida na tela de um dispositivo eletrônico. Nesse sentido, [...] não estamos falando de textos impressos digitalizados para leitura em formato digital, que geralmente obedecem ao formato de *e-book*. [...] Ao contrário*, a literatura digital aponta para uma experimentação com a linguagem* [...], *uma escrita em código que se desdobra na forma de textos escritos, imagens, animações e sons, que, na grande maioria dos casos, estão dispostos em formas não lineares*. (Gainza, 2016, p.235-6, grifo nosso)[2]

---

sistema informático incorpora recursos em prol da interconexão e do compartilhamento. Isso se aproxima das definições dos "sete princípios da web 2.0", apontadas por Halmann, Argollo e Aragão (2009): plataformização; inteligência coletiva; gestão da base de dados como competência básica; fim do ciclo de atualizações de versões do software; modelos de programação rápida e simplificada; expansão do software para mais de um dispositivo; e experiências significativas para os usuários.

2 Tradução disponibilizada por Taciana Gava de Menezes (2020).

Gainza foca a diferenciação das potencialidades multimodais do computador, prevendo a experimentação com o *código* e com o *meio*. Rocha (2020), ao se debruçar sobre as particularidades da literatura digital brasileira, destacando as características de um país latino-americano, periférico, que passou por um processo de colonização e está à margem do desenvolvimento tecnológico em comparação às grandes potências, chama novamente a atenção para a possibilidade de experimentação *com o meio*, uma vez que o artista digital nem sempre possui amplo conhecimento de programação para manipular o código com plena proficiência:

> A definição proposta por Gainza tem o mérito de prever uma importante especificidade das criações digitais brasileiras recentes, que podem ser analisadas à luz do que Leonardo Flores (2017) identifica como a 3ª geração da literatura digital, aquela que se caracteriza pelo aproveitamento de *interfaces já estabelecidas, caracterizadas pelo grande número de usuários*, como as *redes sociais*, p. ex. Isso porque, na definição da estudiosa, *distinguem-se as obras que experimentam com o código, criando, simultaneamente à obra, a plataforma/programa que lhe dá formalização material, das obras que fazem uso de plataformas de uso massivo, que não foram criadas com finalidades estético/literárias*, mas que são apropriadas e "desprogramadas" pelos autores que, ao fazê-lo, também reconfiguram os gêneros literários estabelecidos pela cultura impressa. A pertinência da distinção está relacionada com o fato de que em países em desenvolvimento, como o Brasil, em que a educação digital se dá informalmente e se limita ao uso das ferramentas, uma vez que a desigualdade no acesso a equipamentos e à formação especializada é enorme, *o não reconhecimento desse uso criativo inviabilizaria o reconhecimento de grande parte da produção literária digital desses países*. (Rocha, 2020, p.83-4, grifo nosso)

Rocha (2020) direciona um olhar que trata as plataformas como interfaces pré-prontas que propiciam testes e usos criativos que não dependem de uma vasta capacidade e formação técnica para

operacionalização. Pensando no meio, e não somente no código, Kozak (2019) encontra algumas convergências entre literatura digital e *fanfiction*. As divergências são bastante evidentes: a primeira é mais conceitual, experimental e frequentemente trabalha com imagem, som, texto e movimento. A segunda é massiva e quase sempre considerada nada além do que literatura em contexto digital, pois as histórias podem, muito bem, existir analogicamente. No entanto, Kozak (2019) diagnostica que o *apropriacionismo* é um procedimento comum da cultura digital em ambas as escrituras, facilitado pelo *copy and paste*:

> A comparação entre literatura experimental e *fanfiction* poderia parecer estranha. Contudo, existem já trabalhos críticos que a abordam. Assim, Darren Wershler, artista associado à corrente de escrita conceitual, publicou [...] um artigo intitulado "*Conceptual Writing as Fanfiction*". Entre os aspectos que merecem atenção, ele assinala que tanto a escrita conceitual como a *fanfiction* se estabelecem em relação com *comunidades interpretativas específicas que tiveram um rápido crescimento nas redes de meios digitais* e que, assim como a *fanfiction* traslada e modifica sobretudo os personagens das histórias frente a outros cenários, a escrita conceitual faz o mesmo não com personagens, mas sim com textos trasladados a outros contextos discursivos (Wershler 2013). (Kozak, 2019, p.15, tradução nossa, grifo nosso)[3]

3 No original: "*La comparación entre literatura experimental y fanfiction podría parecer algo extraña. Con todo, existen ya trabajos críticos que la abordan. Así, Darren Wershler, artista asociado a la corriente de escritura conceptual, ha publicado [...] un artículo titulado "Conceptual Writing as Fanfiction". Entre los aspectos que merecen su atención señala que tanto la escritura conceptual como la fanfiction se establecen en relación con comunidades interpretativas específicas, han tenido un rápido crecimiento al calor de las redes de medios digitales y que, así como la fanfiction traslada y modifica sobre todo personajes de las historias base a otros escenarios, la escritura conceptual hace lo propio no con personajes sino con los textos trasladados a otros contextos discursivos*" (Wershler, 2013) (Kozak, 2019, p.15).

Para Kozak (2019), a experimentação da literatura digital e toda a manipulação de linguagem verbal e não verbal, inovações de instalações próprias e usos não habituais dos dispositivos eletrônicos e tecnológicos em performances são ideias que desafiam as concepções cristalizadas a respeito do literário mas que não são acessadas por um grande público, o que já não ocorre com as fics, que possuem um considerável número de leitores e um elevado envolvimento em torno das comunidades virtuais construídas ao redor de determinada narrativa. E é neste ponto que a pesquisadora encontra uma lacuna, como se pode ver no excerto a seguir:

> [...] *a literatura digital ainda está em busca de seus leitores. Algo que a fanfiction tem de sobra*. Mas se pensamos a distância entre ambas, em vez de brecha ou ponte, poderíamos considerar empréstimos ou intercâmbios produtivos. Poderia existir, assim, *fanfic estritamente digital, que incorpore procedimentos desautomatizadores que a literatura digital conhece muito bem, mas conservando [...] as histórias e mundos imaginários que tanta gente desfruta*. Por que não? (Kozak, 2019, p.20, tradução nossa, grifo nosso)[4]

A partir desse questionamento estabelecem-se inúmeras inquietações provocadas pelo presente objeto de estudo, em que algumas são mais recorrentes: como essas interfaces já estabelecidas, como as plataformas de autopublicação (neste caso, o Nyah!), podem ser "desprogramadas" (Machado, 2016), de maneira a ressignificar o meio em uma experimentação que desestabiliza gêneros literários preexistentes? É possível fazer *fanfiction* e literatura digital, simultaneamente? Se sim, como as plataformas servem a esse tipo de

4 No original: "*la literatura digital está aún en busca de sus lectores. Algo que la fanfiction tiene de sobra. Pero si pensamos la distancia entre ambas, a la vez como brecha y como puente, podríamos considerar préstamos o intercambios productivos. Podría existir así fanfic estrictamente digital que incorpore procedimientos desautomatizadores que la literatura digital experimental conoce muy bien, pero conservando [...] las historias y mundos imaginarios que tanta gente disfruta. ¿Por qué no?*" (Kozak, 2019, p.20).

manifestação artística? Qual o lugar da *fanfiction* na tradição literária digital brasileira (ainda em formação), e como essas potencialidades de produção da comunidade-fã podem ser reconhecidas e incorporadas em outros circuitos de difusão, como o do mercado editorial, de uma maneira que valorize esses encontros, trocas e intersecções?

Quando falamos de mercado editorial, estamos falando de uma peça fundamental no polissistema literário brasileiro (Even-Zohar, 2017). Estamos pensando no mercado editorial como um dos inúmeros agentes integrantes desse polissistema. Como define Chieregatti (2018):

> [...] para pensar em mercado editorial é necessário, antes de tudo, pensá-lo enquanto um mercado, que se caracteriza por ser sempre um ambiente de trocas [...], um ambiente de produção e distribuição de bens simbólicos, por isso não é possível pensar em mercado editorial sem considerar que se trata, fundamentalmente, da circulação de objetos de valor simbólico e pecuniário. Assim, tomamos o livro como ponto de partida, pois ainda hoje, em meio a tantas novas e diferentes tecnologias e possibilidades (de materialidade, circulação, etc.), o livro impresso segue sendo legitimador de um escritor, youtuber, blogueiro, etc. (Chieregatti, 2018, p.22)

Entretanto, o livro é legitimador pela lógica centralizada nos parâmetros da cultura do impresso que "produziu triagens, hierarquias, associações entre formatos, gêneros e leituras" (Chartier, 1998, p.139). Tendo como base a teoria de Even-Zohar (2017), percebe-se que a consagração trazida pelo livro no reconhecimento de um produtor está diretamente relacionada ao olhar que toma o polissistema literário hegemônico como ponto de partida.

Em outros polissistemas que o encontram, como o *fandom*, tal consagração se constrói de outras formas em comparação à referida cultura do impresso, predominantemente. Por isso, "pode-se supor que, na cultura que lhe será complementar ou concorrente por numerosos decênios, isto é, o texto eletrônico, os mesmos processos estejam em funcionamento" (ibidem, p.139).

Neste livro[5], a posição defendida é de que a atualização do polissistema literário operacionalizada pelas práticas da comunidade-fã não ocorre em uma posição de subordinação, mas a partir de uma localização distinta, porque o(s) *fandom(s)* é/são polissistema(s) outro(s) que faz(em) diversas intersecções com o literário em uma retroalimentação, sendo assimilado(s) sem que haja desnível entre ambos: partindo da fic para o livro, não do livro para a fic. Do *fandom* para o polissistema literário, não do polissistema literário para o *fandom*. Isso dito, cabe falar de *legitimidades*, no plural.

No sistema literário, os textos, "mais que desempenhar um papel nos processos de canonização, são o resultado desses processos"[6] (Even-Zohar, 2017, p.18). Nesse sentido, ao analisar os conteúdos triangulados visualizados na plataforma Nyah!, o zine e o blog (dentro do que ainda está disponível para acesso), é problemático considerar como "produto" – na concepção de polissistema literário de Even-Zohar (2017) – tão somente o livro impresso, tido como destino derradeiro de um fenômeno muito mais abrangente do que esse objeto "final". O livro foi apenas mais um dos produtos concebidos no andamento do acontecimento/processo/obra *A lenda de Fausto*, de Samila Lages, que servirá como objeto de estudo.

Os objetivos deste livro se concentram, portanto, em investigar se o(s) *fandom*(s), como comunidade(s) virtual(is) organizada(s) na ressignificação do conteúdo das franquias e da indústria cultural, com regras e com um funcionamento particular, reunido(s) em torno de uma forma específica de recepção não passiva, em um

---

5 Este trabalho é fruto de uma pesquisa de doutorado, desenvolvida entre os anos de 2018 a 2021 na Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (Unesp) em convênio interinstitucional com a Universidade Federal do Amapá (Unifap), a Universidade do Estado do Amapá (Ueap) e o Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Amapá (IFAP), sob a orientação de Rejane Cristina Rocha (UFSCar) e coorientação de Juliana Santini (Unesp), no âmbito dos grupos de pesquisa Observatório da Literatura Digital Brasileira e Literatura e Tempo Presente.

6 No original: "*En el sistema literario, los textos, más que desempeñar un papel en los procesos de canonización, son el resultado de estos procesos*" (Even-Zohar, 2017, p.18).

modelo de consumo produtivo, constituem-se como um polissistema. Para isso, utilizaremos a já mencionada teoria, no intuito de debater essa possibilidade.

Também se desenha como segundo objetivo propor que *A lenda de Fausto*, em sua materialidade disposta na plataforma Nyah!, utiliza-se de recursos como o hipertexto e a multimodalidade, apesar de não ser uma premissa tão comum à *fanfiction*, no geral, como já mencionado anteriormente, e como a estética empreendida na plataforma foi descontinuada e até mesmo apagada de seu contexto exordial de produção na transição para outros mídiuns ulteriores.

Além disso, por fim, o terceiro objetivo é notar, a partir dessa mesma vertente teórica, como os fatores do *fandom* agregaram Samila ao polissistema literário, causando ingerências intersistemas por meio da transição ao mercado editorial impresso, o que gerou uma metamorfose de posição – de produtora de fics a "autora". Por fim, busca-se entender como se dá essa dupla existência Samila/Ryoko-chan, em espaços com audiências e públicos distintos.

Em *A lenda de Fausto*, a dita "consagração" não se deu somente quando a obra saiu da tela e da plataforma de autopublicação para o papel: ela já existia – a questão é essa prévia existência em outro polissistema de cultura. O que aconteceu, com o lançamento do livro, foi a abertura de uma nova circulação: na "literatura amapaense", com a obra discutida no âmbito de universidades locais, mas continuando afastada do centro mainstream do polissistema literário brasileiro e próxima do mainstream do *fandom* e da literatura do Amapá.

A lenda de Fausto evidencia a intersecção de diferentes polissistemas por meio da mudança da materialidade: enquanto fic, uma série de fatores levou à legitimação no *fandom*. Enquanto romance publicado em livro, passou a ter outras formas de circulação e públicos mais amplos, gerando uma dupla camada de consagração: na comunidade-fã e na literatura amapaense.

Tem-se como hipótese que, ao considerar o produto como um fator literário dentro de um polissistema, também é necessário pensar na materialidade desse produto, posto que os diferentes formatos de um texto articulam e alteram a dinâmica da existência de

uma obra com produtores, consumidores, repertórios, instituições e mercados.

O primeiro capítulo é uma apresentação de dimensão metodológica pela qual o *fandom* será tratado. Após a introdução, essa parte do trabalho intenciona propor uma visão que examina o *fandom* e sua estrutura à luz da teoria dos polissistemas (Even-Zohar, 2017), base desta pesquisa.

O segundo capítulo faz, não de uma maneira que busque exaurir o tema, mas na tentativa de realizar uma contextualização mais abrangente, uma breve abertura sobre o que é o *fandom* e suas principais características constitutivas, historicizando como a comunidade-fã se estabeleceu diante da cultura digital, discutir a *fanfiction* como expressão narrativa dos fãs, para então apresentar o caso, *A lenda de Fausto*, bem como o gênero ao qual este texto pertence (o *yaoi*) e, por fim, a produtora, Samila Lages.

O terceiro capítulo tem uma dupla funcionalidade, que servirá tanto para fins analíticos quanto descritivos para a preservação de arquivo digital, pois se ocupa de pensar sobre as poéticas cíbridas de *A lenda de Fausto* e seus *spin-offs*[7] pré-publicação, dispostos na plataforma Nyah!, bem como apresentar a produção dos fãs de Samila, o que transformou a narrativa em um arquivo outro com existência própria, sendo, portanto, uma obra com desdobramentos em que houve até mesmo fics da fic.

A descrição como escolha metodológica se dá por dois motivos: a necessidade de apresentar o objeto para poder caracterizá-lo, uma vez que *A lenda de Fausto* não possui estudos anteriores, portanto, os caminhos de leitura possíveis ainda não foram dispostos, e para

---

7 Em uma tradução livre, o termo *spin-off* seria como um sinônimo de "subproduto". Optou-se por manter o nome em inglês porque o prefixo "sub", em língua vernácula, dá uma ideia de inferioridade. Assim, nos meios de comunicação, entende-se por *spin-off* qualquer narrativa criada por derivação, podendo ser (mas não necessariamente) uma sequência, até porque alguns *spin-offs* podem ser lidos separadamente dos demais sem prejuízo de compreensão. Um *spin-off* geralmente salienta, mais detalhadamente, um aspecto do universo ficcional central (como um personagem ou evento em particular).

documentá-lo, posto que, a considerar a natureza passageira de obras digitais, que podem sair do ar e desaparecer a qualquer momento, Debray (1993, p.229) questiona: "como fazer memória com aquilo que é fugitivo? Como dar longevidade ao que é efêmero"?

Beiguelman (2017) problematiza a falta de retrospectiva da internet, permeada por links que expiram em *error 404* – página não encontrada. Fics vêm e vão e são deletadas sem aviso prévio. Imagens são retiradas do ar. Essa é uma realidade volátil das produções dispostas e dispersas online, em geral.

> Trata-se portanto de uma arte intrinsecamente ligada a uma fruição do/em trânsito. Obras que só se dão a ler enquanto estiverem em fluxo, transmitidas entre computadores e interfaces diversas. Do ponto de vista da criação, essas condições implicam lidar com uma estética do imponderável e do imprevisível e pensar em estratégias de programação e publicação que tornem a obra legível, decodificável, sensível. Do ponto de vista da preservação, essas mesmas condições impedem a possibilidade de manutenção da obra no seu todo, haja vista que o contexto que as modelizava [...] é irrecuperável. (Beiguelman, 2017, p.26)

Nesse percurso descritivo, ao lidar com as perdas e ganhos do registro na internet, entende-se que não será possível recuperar integralmente todos os vínculos e acessos, uma vez que anos já se passaram e alguns redirecionamentos já se encontram indisponíveis. Ainda assim, dentro do que ainda está aberto para navegação, intenta-se compreender as possibilidades e limitações presentes nessa materialidade inscricional que é a plataforma Nyah!, aqui entendida a partir de um macro-operador que é o "mídium", ou seja, as "mediações através das quais 'uma ideia se torna força material'" (Debray, 1993).

Apresentando esse conceito, Debray (1993) compreende que "mídium" não é tão somente o meio ou um instrumento usado para transmissão do discurso; é também seu "modo de existência material: modo de 'suporte/transporte e de estocagem, logo, de memorização'" (Maingueneau apud Salgado; Doretto, 2018).

Uma obra não é imaterial. Ou desmaterializada. Portanto, não pode ser analisada sem ser associada às próprias formas de transmissão e às cadeias de comunicação, que não são neutras ou isentas. A internet não se resume a cabos, não se resume a usuários e não se resume a uma rede que armazena conteúdos. É tudo isso junto. E nessa junção de técnica e cultura, caracteriza-se como uma "ideologia normativa e prescritiva" (Debray, 1997, p.124, tradução nossa)[8]. Nesse sentido, "as mediações materiais não vêm acrescentar-se ao texto como 'circunstância' contingente, mas intervêm na própria constituição de sua 'mensagem'" (Maingueneau apud Salgado; Doretto, 2018). Como ironiza Debray (1997):

> As Letras não são um lugar propício para o estudo das tecnoestruturas da letra, nem a teoria literária para o conhecimento da livraria. Aos escritores, a pergunta "por que escreve"? lhes parece mais valorizada que um vulgar "com o quê escreve"? (tipos de papel, caneta ou computador, horários e lugares). (Debray, 1997, p.152, tradução nossa)[9]

Concordando com o sarcasmo de Debray (1997), as Letras podem e devem ser esse tal lugar propício para estudar com o que se escreve e o que se escreve nas comunidades-fã. Para sintetizar, a opção por determinado mídium implicará em como o texto é transmitido, e terá impacto direto na recepção dele, afinal, como já mencionado, ele é manifestação material do enunciado (forma "física" da textualização e disseminação do discurso). O mídium não pode ser ingenuamente visto como um meio inerte ou neutro de transmissão (Chieregatti, 2018):

---

8 No original: "*Internet es una ideología, normativa y prescriptiva*" (Debray, 1997, p.124).

9 No original: "*Las Letras no son un lugar propicio para el estudio de las tecnoestructuras de la letra, ni la teoría literaria para el conocimiento de la librería. A los escritores, la pregunta ¿"Por qué escribe"? les parece más valorizadora que un vulgar ¿"con quê escribe"? (tipos de papel, estilográfica o computadora, horarios y lugares*)" (Debray, 1997, p.152).

> Um objeto técnico, portanto, é a formalização material do mídium, a inscrição material dos textos, e sua lógica aponta para as formas de circulação que suscita, viabiliza ou mesmo requer, portanto as formas de transmissão dos discursos (Cf. Debray, 2000). [...] a noção de mídium, que amalgama os meios de circulação e suportes de inscrição para estudo da produção dos sentidos, inclui a recepção. (Chieregatti, 2018, p.55)

Nesses mídiuns recorrentes na cultura digital, cuja materialidade é evanescente, interessa entender, no penúltimo capítulo, de que maneira *A lenda de Fausto* possui diferentes modos de existência material em diferentes polissistemas, com foco em apresentar, também, a plataforma Nyah!, em que a fic se hospeda, e como ocorreram multimodalidades e possibilidades para narrativas de fãs que façam uso do hipertexto, a considerar a aplicação de paratextos que apontam para links externos, configurando-se talvez, então, de maneira incipiente, como uma prática que denuncia potencialidades que demonstram como a fic pode se aproximar da *literatura digital* e não somente da literatura *em contexto digital*.

Em seguida, para finalizar, no quarto capítulo, serão citados os outros mídiuns utilizados por Samila (o *fanzine* e o blog) antes da mediação editorial institucionalizada, afinal, "um texto que sai dessas plataformas colaborativas para o livro impresso, terá uma circulação diferente nos dois mídiuns, assim como *será outro texto*" (Chieregatti, 2018, p.53, grifo nosso). Muda-se a materialidade, muda-se a obra.

Essa seção em tom de encerramento provisório propõe um debate acerca do livro como objeto técnico[10] e como ele abriu um protocolo diferente de leitura, e que nessa formalização material (Flusser, 2007) em particular, quase todo o contexto de criação no

10 De acordo com Salgado apud Aisawa (2021, p.15), "objetos técnicos [...] supõem uma cadeia criativa e uma cadeia produtiva, nas quais técnicas e normas são administradas por diferentes atores, com vistas à formalização material de uma síntese de valor sígnico, que enseja uma circulação pública, apontando para uma autoria".

fandom foi apagado para se tornar um romance impresso. Tendo isso em mente, cabe dizer que fic e livro não são a mesma obra, mas são componentes de um sistema: *A lenda de Fausto* é mais que uma obra, é um processo que retrata o trânsito entre dois polissistemas – *fandom* e literário.

A obra não é somente o volume físico, mas um "sistema dentro de sistemas", composto por todos esses mídiuns: produtos de Samila e produtos de fãs, congregando um repertório comum, que é a linguagem trabalhada nos *fandoms,* e como esse repertório tem sido absorvido pelo polissistema literário.

Utilizando teóricos como Roger Chartier, buscaremos debater como o livro serve como instrumento de legitimação no polissistema literário, mas, no *fandom*, essa legitimação é construída de outras maneiras (mas que também incluem o livro). Assim, o debate será em torno dos fluxos entre a circulação de Samila no *fandom* e no polissistema literário, no intuito de interpretar a realidade desta bifurcação que implica em uma distinção que gera binômios convergentes como romance e *fanfiction*, fã e produtora, Ryoko-chan e Samila Lages, comunidade virtual e público consumidor mais amplo, *fandom* e polissistema literário.

1
O(s) fandom(s) como polissistema(s)

O *fandom* faz parte do polissistema de cultura (que engloba o polissistema literário também) composto pela atividade de fãs e, consequentemente, com múltiplas intersecções, simbioses e encontros com o polissistema literário, mas com o pressuposto de que possui funcionamentos particulares e processos de legitimação específicos que levam à produção de seus próprios mecanismos de consagração. A figura a seguir ilustra essa relação:

Figura 1.1 – Intersecções entre *fandom* e polissistema literário

Fonte: elaborado pela autora

Reconhecendo o pensamento relacional[1] e dando atenção para o fenômeno que é a possibilidade de coexistência e inter-relacionamento entre os polissistemas (Oliveira, 1996), é possível observar esses processos e trocas entre *fandom* e polissistema literário, os pontos onde se interseccionam e se aproximam (Figura 1.1) e onde se distanciam, focando os mecanismos de transmissão, que aqui são chamados de mídiuns (Debray, 1993). O autor da teoria que serve como pressuposto metodológico define que:

> [...] *qualquer sistema semiótico (como a linguagem ou a literatura) é apenas um componente de um (poli)sistema maior – o da "cultura", ao qual é subordinado e com o qual é isomórfico* – e, portanto, está correlacionado com esse todo maior e seus outros componentes. A teoria do polissistema fornece hipóteses menos simplistas e reducionistas do que outras quando confrontada com a complicada questão de como a literatura se correlaciona com a linguagem, sociedade, economia, política, ideologia, etc. [...] *As intrincadas correlações entre esses sistemas culturais, se vistos como isomórficos por natureza e como funcionais apenas dentro de um todo cultural, podem ser observados com base em suas trocas mútuas, que muitas vezes ocorrem obliquamente, isto é, através de mecanismos de transmissão, e muitas vezes através de periferias*. (Even-Zohar, 2017, p.22, tradução nossa, grifo nosso)[2]

---

1 Segundo a lógica relacional, para compreender as obras de arte canônicas, faz-se necessário *colocá-las em correlação com as não canônicas*, que incluem também as formas que assumem diretamente seu caráter comercial, com gêneros como faroeste ou pornográfico, além de outros tipos de discurso, como o jornalístico ou o político (Díaz Martínez, 2014, p.30).

2 No original: "*cualquier (poli)sistema semiótico (como la lengua o la literatura) no es más que un componente de un (poli)sistema mayor – el de la "cultura", al que está subordinado y con el que es isomórfico – y está correlacionado, por tanto, con este todo mayor y sus otros componentes. La teoría de los polissistemas proporciona hipótesis menos simplistas y reduccionistas que otras ante la complicada cuestión de cómo se correlaciona la literatura con la lengua, la sociedad, la economía, la política, la ideología, etc. [...] Las intrincadas correlaciones entre estos sistemas culturales, si se los contempla como de naturaleza isomórfica y como funcionales sólo en el seno de un todo cultural, pueden observarse sobre la base de sus intercambios*

Assim, a teoria dos polissistemas permite construir modelos sistêmicos baseados em estudos de casos específicos. Como localiza Even-Zohar (2017, p. 12), é preciso deixar de lado questões de gosto pessoal e/ou juízos de valor ao estudar a literatura por esse viés:

> [...] deve-se aceitar também que *o estudo* histórico *dos polissistemas não pode se limitar às chamadas "obras-primas"*, ainda que alguns as considerem o único motivo inicial para os estudos literários. Esse tipo de *elitismo não é compatível* com uma historiografia literária, da mesma forma que a história geral não pode mais ser a narração da vida de reis e generais. (tradução nossa, grifo nosso)[3]

Murakami (2016) vai mobilizar concepções de Bourdieu sobre campo literário para definir o *fandom* também como um campo, argumentando ser um espaço que não está isento das relações de poder. A pesquisadora compreende que não é adequado que existam interferências de agentes externos regulando o conteúdo das fics porque isso cercearia a liberdade de expressão dos produtores, que muitas vezes tratam de assuntos sensíveis para alguns públicos, que "normalmente não seriam aceitos no mercado" (ibidem, p.77), concluindo que o referido campo "coloca-se em oposição aos dos produtores culturais por carregar conteúdos que não seriam aceitos no *mainstream*" (ibidem, p.79).

A questão, todavia, é que, frequentemente, mesmo com as mediações e edições na preparação dos originais, fics têm sido transformadas em livro e passado a ocupar posições de destaque no cerne do polissistema literário hegemônico, ou seja, publicadas por

---

mutuos, que a menudo ocurren de modo oblicuo, esto es por medio de mecanismos de transmisión, y a menudo a través de periferias" (Even-Zohar, 2017, p.22).

3 No original: "*ha de aceptarse también que el estudio histórico de polissistemas históricos no puede circunscribirse a las llamadas "obras maestras", incluso aunque algunos las consideren la única razón de ser inicial de los estudios literarios. Este tipo de elitismo no es compatible con una historiografía literaria, del mismo modo que la historia general no puede ya ser la narración de las vidas de reyes y generales*" (Even-Zohar, 2017, p.12).

grandes corporativas no mercado editorial tido como mainstream. Como, exatamente, acontecem esses movimentos centrípetos, fenômenos da aceitação do mercado para esse tipo de conteúdo produzido por fãs, bem como deslocamentos nos eixos de margem e centro?

Murakami (2016) delimita o *fandom* não somente como agrupamento de fãs, mas como modo de recepção específico dos objetos culturais, que constrói conexões graças ao interesse compartilhado e cujas negociações devem se dar em nível interno no campo. A dissertação da pesquisadora, em consonância com as premissas de Bourdieu, encaminha o *fandom* para um espaço de disputas em que os agentes buscam um prêmio: o reconhecimento/prestígio social.

Ela aponta que na luta por capital simbólico existem muitas desavenças, e que o *fandom* não é "tão lindo como [...] pensam" (ibidem, p.96). De fato, ao tratar sobre as principais características das fics, será possível identificar a existência de normas e convenções consolidadas que norteiam a escrita perante essas plataformas de autopublicação específicas para fãs.

Não importa tanto circunscrever se a fic é uma performance, um repertório, uma prática social, literatura ou tudo isso junto, mas importa descrever o aparato que a faz funcionar e como os procedimentos do *fandom* se somam aos fenômenos de desenvolvimento e/ou manutenção do polissistema literário.

Muitas escrituras do presente estão dentro e fora do que tradicionalmente se entende como "literário" e o *fandom* possui um caráter híbrido, que transita entre diversas áreas como mídia, crítica, marketing, arte, cultura, entre outras. As atividades no/do *fandom* são muito mais abrangentes do que somente a produção de fics. Os fãs são *performers*, fantasiam-se de acordo com os personagens fictícios com os quais se identificam (como *cosplayers*[4] e lolitas[5]), fazem

---

4 Termo em inglês que designa a junção das palavras *costume* + *role play;* configura-se como um hobby no qual os *cosplayers* se fantasiam de acordo com personagens da cultura pop.

5 Iniciada entre as décadas de 1970 e 1980, a moda lolita é baseada nos estilo vitoriano e rococó e na cultura *kawaii* (palavra japonesa para coisas fofas) e com roupas que remetem a bonecas.

eventos, criam fóruns, são do audiovisual, *youtubers*. Fics são apenas um recorte de muitas práticas que envolvem as áreas de publicidade, jornalismo, e a literatura existe mediante muitas outras manifestações, em meio a tantos repertórios característicos desse sistema (*fanvids*[6], *fansubs*[7], *fanarts*[8] e assim por diante).

Inseridos "*nos meios de comunicação, espaços urbanos, redes digitais e formas de participação social*" (Canclini, 2016, p.24, grifo do autor), o(s) *fandom(s)* pode(m) se configurar como polissistema(s) a partir do momento em que, como "proliferação de invenções em espaços circunscritos" (De Certeau, 1998), constroem pontos de vista que desenvolvem muitas opções de reflexão sobre a recepção dos bens culturais, sendo a fic uma dessas criações. Por isso, Even-Zohar (2017, p.36, tradução nossa, grifo nosso) comenta que as condicionantes do polissistema não podem ser interpretadas em uma chave de "entorno" ou "adjacência", posto que

> [...] o "sistema literário" compreende, como "interno" e não "externo", todos os fatores envolvidos no conjunto de atividades às quais o rótulo "literário" pode ser aplicado de forma mais conveniente do que nenhuma obra. O "texto" já não é o único, nem necessariamente o mais importante para todos os efeitos, dos aspectos, ou mesmo produtos, deste sistema.[9]

---

6 *Vidding* é o trabalho de fãs que consiste em criar clipes a partir de uma ou mais fontes de mídia visual.

7 Termo em inglês que designa a junção das palavras *fan* (fã) + *subtitle* (legenda). Ou seja, um grupo de fãs que produzem e distribuem legendas para filmes ou séries de TV de outra língua, frequentemente sem a autorização dos criadores. Esses fãs buscam dar acesso ao material antes da chegada/disponibilização do material traduzido para a língua-alvo do país.

8 Ilustrações baseadas em personagens e mundos ficcionais de obras canônicas, feitas por outros fãs que também são artistas e/ou designers, expandindo-se para além dessa tradição de homenagem, para serem oriundas de fics e não somente dos cânones em si.

9 No original: "*el 'sistema literario' comprende, como 'internos, más que como 'externos', todos los factores implicados en el conjunto de actividades a las que la etiqueta "literarias" puede aplicarse con mayor conveniencia que ninguna obra.*

Por essa abordagem crítica, o texto não é o produto exclusivo no cerne do polissistema, apenas mais um dos elementos que o compõem. Há um conjunto de fatores que constituem o *fandom* em um panorama de visão mais amplo e que permitem a compreensão das práticas que acontecem e como elas se articulam em transferências[10] para o polissistema literário hegemônico, cada vez mais desemoldurado e aberto para que práticas culturais relativamente periféricas se infiltrem nesse processo enérgico de interpenetrações, ainda que a natureza desses contatos seja diferente para cada um dos polissistemas.

Graças a essa compreensão da literatura como um "sistema de sistemas" (Díaz Martínez, 2014), a presente análise inclui desde a estrutura interna de *A lenda de Fausto* até as relações estabelecidas com outras obras literárias e com outros polissistemas linguísticos e culturais.

A ideia de campo demonstra que o *fandom* possui características que o compõem em sua existência, mas só é possível pensá-lo como organismo estruturado pela interdependência, tendo em vista como a interdisciplinaridade das produções de fãs ultrapassa e atravessa diversos limiares em que usuários da web 2.0 tornam-se produtores. Como Canclini resume ao analisar a compreensão de campo proposta por Bourdieu, "[...] a independência e autocontenção [...] que delimitavam quem tinha legitimidade para dizer o que é arte, desvaneceram-se" (Canclini, 2016, p.38).

A considerar o *fandom* como um dos indícios das "fortes mudanças nas condições de produção, circulação e recepção da arte" (ibidem, p.55), é urgente pensar em uma teoria de análise que se ocupe dessas "pertenças e das localizações móveis de atores que exibem a arte ao mesmo tempo nos museus, na mídia, no ciberespaço e nas ruas" (ibidem, p.55) e seguir esses percursos.

El 'texto' ya no es el único, ni necesariamente el más importante a todos los efectos, de los aspectos, o incluso productos de este sistema" (Even-Zohar, 2017, p.36).

10 A transferência é o processo de integração dos bens importados ao repertório, acompanhada das consequências que derivam dessa ação (Even-Zohar, 2017).

Por isso, parece interessante incorporar a ideia de *fandom* na referida perspectiva (polis)sistêmica. Even-Zohar (2017, p.29), que é da área da tradução e vinculado à Escola de Tel Aviv, aprimorando as raízes introduzidas pelo formalismo russo e o estruturalismo tcheco – reformulando os pressupostos de Shklovski, Eijembaum, Jakobson e sobretudo de Tynianov, tido por Even-Zohar como o "pai" dos estudos sistêmicos em literatura – apresenta os polissistemas de cultura como "redes de relações dinâmicas que possuem fenômenos observáveis".

Essas redes são estruturas semióticas heterogêneas, abertas, múltiplas e multiformes, que operam, em interdependência, com mútuas interseções e sobreposições. É uma teoria funcionalista que se diferencia da herança dos trabalhos prévios justamente por ver os polissistemas como entes dinâmicos em constantes interações assimétricas, e não sistemas estáticos e fechados, como no enfoque sincronístico, além de não possuir a mesma concepção imanentista do texto.

Essa é a razão pela qual Even-Zohar (2017) opta pelo termo "polissistema": é raro que exista um monossistema. Os polissistemas são abundantes e multifacetados, mas funcionam como um único todo estruturado, cujos membros são interdependentes. Para Even-Zohar (2017), os produtos literários são condicionados por essa intrincada teia, onde se dão as tensões e intercâmbios entre repertórios canonizados e não canonizados, gerando o equilíbrio regulador manifesto pela oposição de estratos. Essa teoria é muito válida para assimilar a relevância do estudo dos *fandoms* para a área do Estudos Literários, uma vez que

> [...] para a teoria dos polissistemas, é um objetivo principal, e uma possibilidade ao seu alcance, enfrentar as *condições particulares em que uma literatura pode interferir na outra*, a partir das quais certas propriedades são transferidas de um polissistema para outro. [...] é por meio da estrutura polissistêmica das literaturas envolvidas que podemos explicar os vários e intrincados processos de interferência. Por exemplo, ao contrário da crença comum, a *interferência geralmente ocorre através das periferias. Quando esse processo é ignorado,*

> *simplesmente não há explicação para o surgimento e funcionamento de novos elementos no repertório.* [...] *todos aqueles estratos ignorados nos estudos literários atuais – são objetos de estudo indispensáveis para entender adequadamente como e por que as transferências ocorrem, dentro dos sistemas, bem como entre eles*. (Even-Zohar, 2017, p.25, tradução nossa, grifo nosso)[11]

Isso quer dizer que um mesmo repertório pode ser periférico mediante o polissistema literário que dá prestígio à cultura "oficial" das classes dominantes, mas pode, simultaneamente, ser canonizado em outro polissistema. Se "cânone" é uma obra reconhecida no centro de um polissistema, do ponto de vista do *fandom*, *A lenda de Fausto* é um repertório canonizado do *yaoi* no Brasil, especialmente se considerarmos a definição dada por Even-Zohar (2017).

As transferências que ocorrem entre *fandom(s)* e polissistema literário são retratos desse estímulo proporcionado pela pressão entre centros e periferias (posições também plurais e móveis), o que permite que os polissistemas não se estanquem, mantendo a vitalidade desses complexos de atividades.

O estudo dessa dialética ajuda a clarificar não só as mutações de um polissistema, mas também a sua sobrevivência, por causa do fornecimento, da periferia não canonizada, de alternativas para a sua adaptação às circunstâncias da sociedade em determinado momento histórico (Martínez, 2014).

---

11 No original: "*para la teoría de los polissistemas, es un objetivo principal, y una posibilidad a su alcance, enfrentarse a las particulares condiciones en que una literatura puede interferir con otra, como resultado de lo cual ciertas propiedades se transfieren de un polisistema a otro. [...] es por medio de la estructura polisistémica de las literaturas implicadas como podemos dar cuenta de los varios e intrincados procesos de interferencia. Por ejemplo, en contra de la creencia común, la interferencia tiene lugar a menudo por medio de las periferias. Cuando se ignora este proceso, simplemente no hay explicación para la aparición y funcionamiento de nuevos elementos en el repertorio. [...] todos aquellos estratos ignorados en los estudios literarios actuales son objetos de estudio indispensables para entender adecuadamente cómo y por qué ocurren las transferencias, dentro de los sistemas tanto como entre ellos*" (Even-Zohar, 2017, p.25).

O que distingue, então, a teoria dos polissistemas em comparação à epistemologia unissistema é o fato de que a visão de sistemas estáticos considera a produção e o movimento das "periferias" como práticas extrassistêmicas. Todavia, uma das causas da fossilização gradual das atividades canonizadas é exatamente a falta do estímulo de uma "subcultura" forte.

Como aponta Even-Zohar (2017), "os primeiros passos para a fossilização se manifestam em um alto grau de fechamento e um estereótipo crescente dos vários repertórios". Nesse sentido, a pesquisa intenta compreender as causas iniciais pelas quais ocorre uma transferência, as mediações na passagem de um polissistema ao outro, causadas pela tentativa de minimizar esses estereótipos, além das razões para transferências específicas e como elas são feitas.

A canonicidade não é algo intrínseco à tessitura do texto literário; não existe nenhum valor inerente no próprio repertório ou produto que dispense toda essa união de elementos já elencadas, que constroem determinado status em torno de uma obra:

> [...] aquelas normas e obras literárias (ou seja, tanto modelos como textos) que nos círculos dominantes de uma cultura *são aceitas como legítimas* e cujos produtos mais sobressalentes são *preservados pela comunidade* para que formem parte de uma herança histórica. "Não canonizado" significa, ao contrário, aquelas normas e textos que esses círculos rejeitam como ilegítimos e cujos produtos, a longo prazo, a comunidade muitas vezes esquece (a menos que seu status mude). *Canonicidade*, portanto, *não é um traço inerente às atividades textuais* em qualquer nível: não é um eufemismo para "boa literatura" x "má literatura". O fato de que em certos períodos certas características tendem a se agrupar em torno deste ou daquele status não implica que tais características sejam "essencialmente" relevantes para um determinado status. (Even-Zohar, 2017, p.14, tradução nossa, grifo nosso)[12]

12 No original: "*aquellas normas y obras literarias (esto es, tanto modelos como textos) que en los círculos dominantes de una cultura se aceptan como legítimas y cuyos*

Nesse sentido, a "literatura como uma instituição sociocultural, semi-independente separada só pode ser sustentada, pois se o polissistema literário, como qualquer outro sistema sociocultural, for concebido como simultaneamente autônomo e heterônimo em relação a todos os demais cossistemas" (Even-Zohar, 2013, p.16).

Nessa relação autônoma-heterônoma, existem transferências que ocorrem entre o polissistema *fandom* e o polissistema literário e vice-versa. Assim como os sistemas não são estáticos, mas dinâmicos, assim também o é a canonicidade. A partir dessa teoria, pode-se pensar em investigar de maneira mais ampla, por exemplo, como se dão os processos de assimilação de uma literatura em outra, como resultado de transferências de um polissistema a outro, no intuito de compreender os complexos níveis de interferências entre os estratos, bem como se torna possível formular hipóteses acerca de como operam os diversos agregados semióticos em níveis intrassistêmico e intersistêmico (ibidem). Note-se que diferentes teóricos vêm reconhecendo o funcionamento sistêmico do *fandom:*

> Esta característica do *fandom* – sua forma de integrar pessoas e produtos em torno de uma obra específica – é o que nos leva a compreendê-lo como um sistema digital *online*. *Um sistema* que reproduz todas as instâncias do sistema literário impresso, mas na perspectiva de uma recepção produtiva e virtual. Se o sistema literário tradicional se constitui de obras (onde o texto é o elo entre o autor e o leitor), mercado (que medeia autor/texto/leitores) e crítica acadêmica (que medeia o mercado e a sociedade), no *fandom*, apesar destas funções

---

productos más sobresalientes son preservados por la comunidad para que formen parte de la herencia histórica de esta. "No-canonizadas" quiere decir, por el contrario, aquel las normas y textos que esos círculos rechazan como ilegítimas y cuyos productos, a la larga, la comunidad olvida a menudo (a no ser que su status cambie). La canonicidad no es, por tanto, un rasgo inherente a las actividades textuales a nivel alguno: no es un eufemismo para "buena literatura" frente a "mala literatura". El hecho de que en ciertos períodos ciertos rasgos tiendan a agruparse en torno a este o aquel status no implica que tales rasgos sean "esencialmente" pertinentes a un status determinado" (Even-Zohar, 2017, p.14).

estarem menos definidas, podem ser verificadas e *cada participante pode assumir todas estas funções.* (Miranda, 2009, p.4-5, grifo nosso)

Miranda (2009, p.136) compara o *fandom* a um "espelhismo do cânon e uma nova abordagem da tradição e da recepção", com fãs que exercem "multifunções narrativas (comentaristas, críticos, tradutores e revisores)". Apesar dos fãs serem agentes que executam papéis cambiantes, flutuantes e acumuláveis no *fandom*, os ritos editoriais não são reproduzidos em absolutamente "todas as instâncias", como apontou Miranda (2009), porque as dinâmicas e interações do mercado *não são pautadas pela mesma lógica das comunidades-fã*, principalmente no que diz respeito aos processos de produção e consumo e à construção da valoração/legitimidade de determinado produto.

Como o "sistema literário impresso" é tão dominante, o *fandom* é influenciado pelo funcionamento dessa cultura e herda diversos elementos da cadeia de transmissão do livro, mas também é permeado pela cultura digital, que é a cultura participativa, do compartilhamento de informações, da múltipla autoria e do trabalho coletivo, que não são, necessariamente, características marcantes do pensamento gutemberguiano.

1.1 Fatores literários do(s) *fandom*(s)

As "multifunções" previamente apontadas por Miranda (2009) configuram-se no que Even-Zohar (2017) denomina *fatores literários*. Para o teórico israelense, existe uma série de elementos constitutivos dos sistemas semióticos:

- instituição (contexto);
- repertório (código);
- produtor (emissor; escritor);
- consumidor (receptor, leitor);
- mercado (contato; canal);
- produto (mensagem).

Em comparação ao sistema proposto por Antonio Candido (1961) em *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*, para Even-Zohar existem mais agentes enumeráveis, além da tríade "autor-obra-público". Esses elementos se afetam de maneira bastante variável e "todos os fatores que direta ou indiretamente influem no conjunto de atividades denominadas de literárias devem ser compreendidos como internos". A diferença mais significativa dessa adaptação é a inserção da 'instituição', que em Jakobson aparecia como 'contexto' (Marozo, 2018, p.12).

Essas relações dinâmicas permitem, por exemplo, que um(a) mesmo(a) fã execute múltiplas funções de maneira cumulativa, pois é simultaneamente produtor, consumidor e assim por diante. E é assim que o "*consumidor* pode consumir um *produto* de um *produtor*, mas que para esse produto possa ser gerado deve existir um *repertório* comum, cuja utilização está delimitada, determinada ou controlada por uma *instituição* e um *mercado* que permita sua transmissão" (Even-Zohar, 2017, p.127, grifo do autor).

A seguir, com base na descrição de cada um dos fatores literários, buscaremos trazer cada uma dessas funções movediças e voltívolas, para então relacioná-las com os agentes presentes na cultura-fã.

1.1.1 Instituição: relações de poder no(s) *fandom*(s)

Assumindo que a instituição se perfaz na dinâmica de manutenção da literatura como atividade sociocultural, sabe-se que ela impõe regras que ditam também quem e quais produtos ficarão gravados na memória da comunidade no decorrer do tempo (Even-Zohar, 2017). Direcionando o olhar para essa parte dos polissistemas, a instituição é composta por:

> pelo menos uma parcela de produtores, críticos (de qualquer classe), casas editoriais, periódicos, clubes, grupos de escritores, órgãos públicos (como gabinetes ministeriais e academias), instituições educativas (escolas de qualquer nível, incluindo

universidades), meios de comunicação em massa, dentre outros. (ibidem, tradução nossa)[13]

Nesse sentido, no *fandom,* os próprios fãs se organizam de forma a se agrupar e ocupar essas posições que executam a regência sobre a natureza da produção e do consumo, que é o papel exercido pela instituição. A comunidade faz comentários nas fics, ripagens,[14] possui um controle (às vezes cruel) com fics que apresentam inadequações ortográficas, gerando uma seleção que demonstra como o poder (e a coerção) da instituição remunera (mas também penaliza) produtores e agentes, determinando os produtos que serão recordados pela comunidade ao longo do tempo (ibidem, p.40).

Fãs integrantes da instituição produzem resenhas, listas, recomendações, indicam, resumem, analisam, na internet (*bloggers, booktubers*) e fora dela. Faz parte da instituição, também, a academia. Destaca-se, portanto, o papel dos aca-fãs, que são fãs acadêmicos, ou seja, que também são pesquisadores e têm como objetos de estudo os *fandoms*. São eles que trazem às universidades esse debate e fortalecem a área dos estudos de fãs nas Instituições de Ensino Superior (IES) e nas escolas, tentando levar o trabalho com as fics às salas de aula. Boa parte da bibliografia desta tese é composta por esses agentes.

---

13 No original: "*al menos parte de los productores, "críticos" (de cualquier clase), casas editoras, publicaciones periódicas, clubs, grupos de escritores, cuerpos de gobierno (como oficinas ministeriales y academias), instituciones educativas (escuelas de cualquier nivel, incluyendo las universidades), los medios de comunicación de masas en todas sus facetas, y más*" (Even-Zohar, 2017).

14 Substantivo oriundo do verbo "ripar", deriva da expressão inglesa R.I.P. (*rest in peace*). Murakami (2016) explica que a ripagem consiste em fazer comentários extremamente depreciativos e negativos sobre fics que não agradaram, e enfatizam os "erros gramaticais" e inadequações ortográficas cometidas pelo alvo/produtor de fic. A prática divide opiniões no *fandom,* pois há dois raciocínios: o que considera uma correção para a língua-padrão, no fim das contas, ainda que feita de maneira agressiva, e o argumento que julga essa abordagem desencorajante para quem deseja continuar escrevendo, e que ripadores estão cometendo *cyberbullying*.

> Em suma, entende-se por *obras, produtores ou sistemas canonizados (centrais) aqueles que obtêm o apoio de instituições* [...]. Obras canonizadas são preservadas como patrimônio da sociedade, enquanto obras não canonizadas (periféricas), como a chamada literatura baixa ou literatura comercial, *parecem destinadas ao esquecimento*. (Martínez, 2014, p.32, tradução nossa, grifo nosso)[15]

O grupo que ocupa o papel da instituição, portanto, está diretamente associado aos poderes socioeconômicos e busca promover consenso a respeito de certas propriedades (ou as modifica, se necessário) com o repertório do polissistema (ibidem, p.56). Uma fic canonizada ou um(a) produtor(a) legitimado(a) é aquele(a) que obtém apoio das instituições do *fandom* e, eventualmente, de instituições de outros polissistemas, como o literário. No entanto, essa interferência pode passar despercebida para as instituições, já que muitas vezes se produz por vias periféricas (ibidem).

Levando em consideração que "não é possível compreender o comportamento de qualquer sistema humano sem *estudar suas normas de valoração*" (Even-Zohar, 2017, p.12, tradução nossa, grifo nosso)[16], deve-se enumerar e analisar como essas normas que garantem a legitimidade no *fandom* se organizam por meio da mediação realizada pela interface da plataforma Nyah!, mídium que organiza e articula todos os fatores literários aqui elencados, ocupando-se, também, de compreender como a instituição opera em ambos os polissistemas em que a obra *A lenda de Fausto* transita.

---

15 No original: "*En resumen, se entiende por obras, autores o sistemas canonizados (centrales) aquellos que obtienen el apoyo de las instituciones [...]. Las obras canonizadas son conservadas como patrimonio de la sociedad, mientras que las no canonizadas (periféricas), como la llamada baja literatura o literatura comercial, parecen destinadas al olvido*" (Martínez, 2014, p.32).

16 No original: "*o es posible comprender el comportamiento de ningún sistema humano sin estudiar tales normas de valoración*" (Even-Zohar, 2017, p.12).

1.1.2 Fic: um dos repertórios do(s) *fandom*(s)

Repertório, dentro da concepção de Even-Zohar (2017), é o conjunto de leis e modelos que regem a produção. É por meio desse agregado de regras e unidades que é possível elaborar um conhecimento compartilhado que permite tanto o entendimento como a produção de textos específicos, além de outros produtos do polissistema literário. Esse repertório não é algo herdado, mas algo construído no transcurso histórico de acordo com as necessidades de cada período.

Destarte, Even-Zohar (2017) define que o repertório é essa gama de opções utilizadas por grupos ou membros individuais. No caso da mobilização de determinado repertório por parte de um certo grupo, o pesquisador esclarece que as entidades culturais, na realidade, sempre dependeram dos repertórios para se organizarem.

No entanto, o teórico frisa que não há nada intrínseco no repertório em si capaz de designá-lo como potencialmente canonizado ou não, e que ele é apenas um dos elementos parciais da literatura. Da mesma maneira que as distinções entre "padrão", "alto" e "vulgar" são adjetivos circunscritos às diretrizes sociais que geram status de certas unidades em detrimento de outras, a seleção dos repertórios canonizados também é externa a esses agregados (ibidem). A tarefa do produtor inserido nesta realidade é o de encontrar a linguagem própria do meio, sendo a fic uma dessas manifestações, como repertório que gera produtos.

> A estrutura desses repertórios específicos [...] pode ser definida em três níveis distintos: o nível dos elementos individuais, dos sintagmas e dos modelos. O nível dos elementos individuais inclui os elementos simples como morfemas e lexemas; o nível dos sintagmas refere-se às combinações no nível das orações sintagmáticas (modos de fala, expressões, modismos, etc.); e, por último, o nível dos modelos que corresponde ao conceito de gêneros. Por outro lado, se os textos são o produto mais evidente da literatura, o repertório é o complexo de normas e elementos sem os quais não se produzem nem se consomem textos considerados literários. Portanto,

> se um sistema literário possui vários níveis (um nível renovador, um nível conservador), para cada um desses níveis existe um repertório literário específico. Dessa forma, o produto, é aqui entendido como qualquer conjunto de signos verbais realizados (ou realizáveis), o que muitas vezes nem sempre coincide com textos – ou textos integrais. No entanto, para além dos textos, escritos ou orais, inteiros ou fragmentários, há outro produto do sistema literário do qual os textos [...] são apenas um veículo: um determinado conjunto de normas, opiniões e conhecimentos desejáveis. (ibidem, p.40)

Os *fandoms* possuem o que Even-Zohar (2017) entende como inventários e "repertórios mínimos" que se proliferam, pré-requisitos básicos para o funcionamento de um polissistema. Tomando os repertórios como criações espontâneas de sociedades específicas (ibidem, p.136) e assumindo que os *fandoms* são essas entidades que desenvolveram a coesão necessária para fixar novo(s) repertório(s), interessa a esta pesquisa observar as dinâmicas de legitimação de uma fic, bem como os processos de transferência e incorporação de um repertório do *fandom* para o polissistema literário e, nesse ponto de encontro, como se dá a atuação dos agentes em tal rede de relações, posto que, para Even-Zohar (2017), a pluralidade de repertórios garante o conflito que leva ao choque entre os polissistemas e, consequentemente, a transformações.

Ainda discutindo a questão, Even-Zohar (2017) distingue dois projetos de fabricação de repertório: um que se ocupa de elaboração de novos repertórios, bem como do esforço para distribuição, e outro que se firma na criação de novas entidades sociopolíticas em que ditos repertórios prevaleceriam. Percebe-se que ambos os casos se assentam nos *fandoms*.

Na adoção de uma linguagem artística característica, "é cada vez mais crescente a onda de fãs de outros fãs. Ou seja, a audiência conquistada pelo fã produtor de conteúdo e seu próprio capital social movimenta o *fandom*" (Jesus; Ribeiro, 2018, p.24). Assumindo que "todo repertório permite [...] combinação de elementos concretos e modelos já existentes" e que a "instância de produção se move entre

uma [...] prática de modelos conhecidos e preestabelecidos por um lado, e a inovação por outro" (Even-Zohar, 2017, p. 139), entende-se que a fic se propõe a ser (um dos) repertórios que pertencem aos universos dos *fandoms.*

1.1.3 Fãs: produtores e consumidores

Martínez (2014), explicando a teoria dos polissistemas, diferencia que a principal característica tocante ao produtor é a capacidade de "ativar" um produto no mercado, em oposição à capacidade de "decifrá-lo", correspondente ao papel do consumidor.

Todavia, como Jenkins (2015) aponta, esses papéis de ativação/deciframento não são concorrentes, especialmente na cultura participativa que é, na realidade, um novo modelo de consumo. Com os meios em mãos, os consumidores, perante a facilidade proporcionada pela era digital, passaram a interferir na recepção passiva das narrativas de grandes franquias dentro de suas próprias casas e começaram a expandir os universos ficcionais existentes, propondo versões alternativas além do material-fonte.

Em 1980, Alvin Toffler inaugurou o termo *prosumer*, ou "prossumidor", para denominar os indivíduos que, ao mesmo tempo que consomem, são produtores. Bezerra aponta que "essa geração de produtores de conteúdo cria nos ambientes digitais uma maior diversidade de informações, desmassificando a comunicação emitida pelos veículos tradicionais" (2014, p.4). Fãs são esses prossumidores, agentes que acumulam funções móveis e muitas vezes até mesmo incompatíveis. Nesse sentido,

> Para compreender o papel dos produtores, devemos ter em mente que *nem sempre devemos considerar os textos como o produto por excelência da literatura* [...]. Por outro lado, para alguns produtores, a efetiva "produção de textos" pode até ser um fator secundário, se comparado à participação nas demais atividades do sistema [...]. Na verdade, *os produtores às vezes são pressionados pela própria inércia do*

sistema a desempenhar uma série de funções que podem até ser incompatíveis entre si. (Martínez, 2014, p.62, tradução nossa, grifo nosso)[17]

Emprestando uma expressão de Michel de Certeau, Jenkins (2014) chamou tais interventores de "invasores do texto"[18]. Os invasores constroem dentro das lacunas que circulam comercialmente, mesclam alta cultura e cultura popular, e isso têm gerado uma mudança permanente nas relações com as editoras, por exemplo. Como ele resume, "fãs possuem não apenas restos emprestados retirados da cultura de massa, mas sua própria cultura construída a partir das matérias-primas semióticas fornecidas pela mídia" (Jenkins, 2014a, p.43). O autor reconhece que fãs não são os únicos invasores do texto, mas pontua que foram eles que desenvolveram mais profundamente a invasão como forma de arte.

Um ponto a ser rebatido na concepção de Certeau, no entanto, é a diferenciação entre escritor e leitor. Ao pensar na rotina dos *fandoms*, fica evidente que se derrubam divisórias outrora estáveis, de maneira que já não cabe desagregação, pois se trata de uma

17 No original: "*Para entender el papel de los productores, hay que tener presente que no siempre hemos de considerar a los textos como el producto por excelencia de la literatura, pues como tal también pueden considerarse los modelos que subyacen a los mismos o los valores contenidos en ellos, según el nivel de análisis. Por otra parte, para ciertos productores, la efectiva "producción de textos" puede pasar incluso por un factor secundario, en comparación con la participación en el resto de las actividades del sistema [...]. De hecho, en ocasiones los productores son empujados por la propia inercia del sistema a desempeñar una serie de funciones que pueden llegar a ser incluso incompatibles entre sí*" (Martínez, 2014, p.62).

18 Assim foi traduzido o termo *textual poacher*. *Poaching* carrega a ideia do ato de "caçar"; *poacher*, portanto, tem o peso semântico de "caçador". Em francês, De Certeau utiliza essa metáfora, diferindo escritor e leitor e tendo como base duas figuras presentes no ritual da caçada: o *chasseur* e o *reconneur*, respectivamente. O *chasseur* é quem está em uma posição privilegiada: o dono da terra, quem idealiza esse evento, possui as armas e o status. O *reconneur* (em tradução livre, seria algo como "reconhecedor") é o participante sem posses, que auxilia com poucas ferramentas à disposição. O fã/prossumidor, portanto, é esse *reconneur* que se vale de seus recursos reduzidos para criar a partir do que lhe oferecem em terras que não lhe pertencem. A expressão "invasão", portanto, foi inserida na tradução para o português.

experiência de consumo de mídia que resulta na criação de novos textos (ibidem).

Em termos do que propõe Even-Zohar (2017), então, fãs ocuparão múltiplas funções, pois já não existe uma separação nítida entre produção e consumo: esses processos são simultâneos. No(s) *fandom*(s), portanto, "não apenas encontramos produtores individuais no sistema, mas eles são frequentemente agrupados em *verdadeiras comunidades sociais organizadas* e estreitamente relacionadas, *que por sua vez devem ser consideradas parte tanto da instituição quanto do mercado*" (Martínez, 2014).

Para a teoria literária clássica, o leitor é este ente imaginário e ideal para o qual a literatura é produzida. Para Even-Zohar (2013), o consumidor (e o produtor) pode mover-se em vários níveis como participante das atividades literárias, não somente a leitura. E esse comportamento vai ser um ativador das intersecções: como será perceptível, o grupo de fãs (o "público") será um dos principais fatores implicados na articulação com o polissistema literário.

1.1.4 Mercado: a economia de dádiva no(s) *fandom*(s)

Even-Zohar (2017, p.41) compreende o fator literário "mercado" na seguinte chave:

> é o agregado dos fatores envolvidos na venda de produtos literários e na *promoção de formas de consumo*. Isso inclui *não apenas instituições abertamente dedicadas ao intercâmbio de bens, como livrarias, clubes do livro ou bibliotecas, mas também todos os fatores que participam do intercâmbio semiótico ("simbólico")* em que estão envolvidos, junto com outras atividades relacionadas. (tradução nossa, grifo nosso)[19]

---

19 No original: "*el 'mercado' es el agregado de los factores implicados en la compraventa de productos literarios y en la promoción de tipos de consumo. Esto incluye no sólo instituciones abiertamente dedicadas al intercambio de mercancías, tales como librerías, clubes del libro o bibliotecas, sino también todos los factores que participan*

Assim, o mercado de um polissistema não se resume a relações pecuniárias. Na obra *The gift: the erotic life of property*, Lewis Hyde (apud Pinchot, 1995) aponta para dois tipos de economia: a mercantil (ou de troca) e a de dádiva. Na economia mercantil, o status está relacionado à posse. Na economia de dádiva, o status está relacionado à doação. Para Pinchot (1995), a informação acumula valor (em vez de perder) quando é compartilhada.

Em uma lógica de troca, a recompensa tende a ser imediata, diferentemente da economia de dádiva, em que a lógica de ofertar um "presente" não incide em retorno instantâneo. Nesse sentido, Pinchot (1995) conclui que, apesar da economia de troca ter sido fortalecida na era industrial, a economia da dádiva está retornando na era da informação.

O *fandom* é um polissistema que possui uma relação inextricável com a técnica que operacionaliza sua rede de relações. Como um organismo que ganhou força com o advento da internet, a cultura-fã é tão influenciada pela cultura digital que chega ao ponto de se confundir com ela.

Bourdieu (2001) amplia a ideia de capital para além da teoria econômica, cuja tendência é encarar intercâmbios sociais não pecuniários de maneira "desinteressada". O *fandom* opera no nível do acúmulo de capital social que, para Bourdieu (2001), ampara-se no seio das relações de reconhecimento mútuo, por meio do pertencimento a determinados grupos "merecedores de crédito", em uma concentração que possui efeitos multiplicadores.

No intuito de acessar o capital econômico, estabelecem-se interconexões não lineares e indissociáveis com o polissistema literário por meio do mercado editorial impresso. Por isso, a frequente concepção separatista entre os polissistemas não se sustenta se aceitarmos que "estudar a cultura requer [...] converter-se em um especialista das intersecções" (Canclini, 2004, p.101, tradução nossa)[20].

---

en el intercambio semiótico ("simbólico") en que estas están implicadas, junto con otras actividades relacionadas" (Even-Zohar, 2017, p.41).

20 No original: "*Estudiar la cultura requiere, entonces, convertirse en un especialista de las intersecciones*" (Canclini, 2004, p.101).

A respeito da presumida dicotomia entre produtor(a) de fic/autor(a) reside o argumento de que ambos produzem ficção, mas só o último é de fato "remunerável", uma visão um tanto estática dessas funções. Apesar das controvérsias, "existe a possibilidade de o *ficwriter* ingressar no mercado editorial, almejando o capital econômico, além de simbólico" (Murakami, 2016, p.76).

Não é possível manter os termos do próprio *fandom* na comercialização das obras porque sua natureza é pautada na *gift economy*, prezando a liberdade total de criação. Em meio a essas contradições, os polissistemas se encontram e negociam: o *fandom*, ainda que carregue suas especificidades, é composto por agentes que não estão completamente independentes das relações capitalistas e que passam a desejar, além do capital simbólico e social, o capital econômico também.

1.1.5 Produtos na cultura-fã

Primeiramente, consumir literatura não é, necessariamente ou somente, ler. Even-Zohar (2017) sublinha que o consumo direto de textos integrais sempre foi remoto para boa parte das pessoas, que consomem literatura de maneira bastante indireta.

Para o referido teórico, os consumidores absorvem a função sociocultural das ações tidas como literárias, mais do que geralmente é tido como "o produto" em si, ou seja, mesmo que nenhum texto esteja envolvido afinal. Reforçando essa concepção mais abrangente sobre o conceito de produto, o autor problematiza:

> A questão é: qual o produto da "literatura"? Existe, para começar, um "produto por excelência" para toda atividade (sistema) dada? Pode aceitar-se como resposta satisfatória a ideia corrente de que os "textos" são o produto evidente – em muitas concepções o único produto – da literatura? (ibidem, p.46, tradução nossa)[21]

21 No original: *"La cuestión es: ¿cuál es el producto de la "literatura"? ¿Existe, para comenzar, un "producto por excelencia" para toda actividad (sistema) dada?*

Por isso, entende-se que produto é o conjunto de signos realizados ou realizáveis, ou seja, todo e qualquer resultado de alguma atividade de determinado sistema, e é discutido, analisado, descrito e condicionado à luz da intrincada rede de relações a que pertence (ibidem).

Even-Zohar (2017) destaca que não é exatamente o *produto* em si que é negociado no mercado, mas sim os *modelos do repertório* implícitos e refletidos nesses produtos. O *fandom* possui múltiplos produtos, ou seja, diferentes resultados das variadas atividades desenvolvidas no polissistema. Fãs escrevem fics, mas também produzem repertórios que envolvem outras linguagens.

Apesar da tese estar concentrada na discussão a respeito de uma fic, que é um repertório/produto centralizado no texto, esse não é o único cerne do *fandom*. No intuito de ilustrar essa diversidade de produtos, na figura a seguir tentamos dar um resumo sobre as possibilidades de articulação, entrelaçando ao *fandom* os fatores literários apontados pela teoria do polissistemas:

Figura 1.2 – Exemplos de fatores literários nos *fandoms*

Fonte: elaborado pela autora

¿Puede aceptarse como respuesta satisfactoria la idea corriente de que los "textos" son el producto evidente –en muchas concepciones el único producto– de la "literatura"? (Even-Zohar, 2017, p.46)

Sintetizando, a *instituição*, então, aparece representada por entes que medeiam as relações de poder e legitimação do repertório e dos produtos do *fandom*: fazem parte dela fãs críticos e acadêmicos, prossumidores que comentam e valoram as fics incentivando a competição e a premiação entre produtores, *webmasters* (curadores das plataformas) que hospedam e filtram essas histórias para visualização dos usuários, enfim, um recorte parcial dos agentes envolvidos no ranqueamento e manutenção do destaque de certos produtos na memória de uma comunidade, em detrimento de outros.

A fic aparece como um dos *repertórios* dos *fandoms*, ao lado de outras manifestações das atividades em que fãs estão envolvidos, seja a importação de produtos estrangeiros, trazidos para o Brasil por meio das *fansubs* (legendagem), ou de *fanarts* (ilustrações de fãs), só para citar alguns dos principais modelos adotados como linguagens características desse polissistema.

Adaptando um pouco a teoria de Even-Zohar com o termo criado por Toffler, optamos por *não distinguir produtor e consumidor* no esquema, porque fãs raramente ocuparão apenas uma posição. Imersos na cultura participativa e na era digital, são produtores que se ocupam da ressignificação do consumo. Ambas as atividades estão inextricavelmente ligadas e dependem uma da outra para existir.

Entendendo, também, o *mercado* como canal de intercâmbio de bens culturais, citamos apenas poucos exemplos de locais e espaços que propiciam o acesso a esse tipo de troca, seja simbólica, como é no caso das plataformas que armazenam os produtos, seja de fato pecuniária, como nos ambientes destinados à venda de produtos de interesse do *fandom*[22].

Por fim, expandindo a noção de produto para além da ideia de "texto", unicamente, mas trazendo também como sinônimo de resultado das complexas relações estabelecidas em um polissistema,

22 No Brasil, pode-se citar a Comic Con (CCXP) como o maior evento de cultura *pop/nerd* do país, cuja primeira edição data de dezembro de 2014 e acontece anualmente até hoje.

os produtos do *fandom* são o fruto do repertório: podem ser montagens com membros de banda/personagens, teorias da conspiração sobre o encaminhamento de determinado material-fonte, linhas do tempo que auxiliam na compreensão de um enredo, a prática de *shippers*[23], dicionários explicando os termos da cultura-fã, posts em blogs, canais do YouTube, contas de fã-clubes em diferentes redes sociais, enfim, tudo aquilo que dimana da complexa coletividade desse organismo estruturado composto pelos fatores elencados.

23 O termo *shipper* vem do inglês *relationshipper*, ou seja, apoio à formação de determinado par romântico que pode ou não existir no universo ficcional original (Vargas, 2005, p.33).

2
Fandoms: reinos polissistêmicos

Para Vargas (2005, p.24), a comunidade-fã passou a ganhar mais força com o advento da internet, cuja função extrapola o fato de ser mero veículo de comunicação, visto que também é instrumento de socialização e divulgação em tempo real. O *fandom* é regido por todos esses aspectos e, conforme Murray (2006) contextualiza, surgiu ainda em uma era analógica, por meio de convenções de ficção científica, troca de *fanzine*s, quadrinhos, mangás, revistas e mensagens, porém chegou ao ápice de visibilidade e potencial por meio do contato online. Como propõem Mascarenhas e Tavares (2010, p.3):

> A essa subcultura dos fãs é atribuído o termo inglês *fandom*, que em tradução literal se refere ao reino dos fãs, pelo sufixo *dom* proveniente de *kingdom* (reino). [...] O termo surge ainda em 1990, referindo-se à transformação de produtos da cultura de massa em um produto exclusivo da subcultura dos fãs, devido às suas reapropriações, as quais aconteciam como uma consequência do seu sistema organizacional ainda antes da *internet*, mas que apenas com o auxílio dessas suas ações ganharam maior notoriedade.

Nesse viés, Jenkins (2015) delimita cinco níveis de atividades abarcadas pelo *fandom*, que:

1. possui uma modalidade específica de recepção: esse contato reside em um misto de proximidade afetiva e distanciamento crítico. Assistir e ler tudo é só o princípio do processo de consumo midiático;
2. trabalha com um conjunto de práticas críticas e interpretativas: ser fã requer compreender as maneiras de ler da comunidade. É uma trajetória lúdica, especulativa e subjetiva, em busca dos detalhes e da consistência interna do texto, de acordo com o cânone. Essa modalidade de interpretação leva a um metatexto ainda mais amplo e complexo que o material-fonte;
3. é uma base para o ativismo do consumidor: é um caminho para a reivindicação do direito de opinar e desenvolver conteúdos alternativos perante emissoras e produtoras, como reação à impotência diante das instituições de circulação cultural;
4. possui formas de produção cultural, tradições e estéticas próprias: utilizando criativamente discursos e imagens pré-existentes, em um mix de empréstimo e recombinação, os fãs criaram uma dinâmica específica de contribuição;
5. é uma comunidade social alternativa: como Jenkins (2015) carinhosamente chama, o *fandom* é um "mundo do fim de semana". É um ambiente que gera o constante questionamento das formas de consumo cultural e abarca manifestações positivas e negativas de empoderamento. O fato é que, apesar da complexidade do fenômeno, as pessoas não são simplesmente manipuladas e cooptadas pela indústria do entretenimento. Em síntese, "o *fandom* não prova que todos os públicos são ativos; prova, porém, que nem todas as audiências são passivas" (ibidem, p.289).

Tais características do funcionamento do *fandom* o distanciam, em certa medida, do polissistema literário, tal qual ele se consolidou, na cultura impressa, principalmente no modus operandi pautado no consumo repetido, que é desencorajado pelo modelo econômico.

O raciocínio editorial investe na venda de novos livros ou, no caso das sagas, de volumes mais recentes que componham o ciclo da narrativa. Isso vai na contramão da cultura-fã, baseada no *reencontro* de textos queridos.

Jenkins (2015) explicita que, na economia da cultura, "fãs são plebe" e acentua demasiadamente a noção de total debilidade da comunidade-fã frente às grandes franquias. Concordando com De Certeau (1998), ele aponta que as barreiras econômicas e sociais que bloqueiam o acesso popular aos meios de produção cultural colocam fãs em uma posição de inferioridade e eis a causa pela qual a maioria dos segmentos da população permanece invisibilizada dentro de formas dominantes de representação.

No entanto, De Certeau (1998) não busca documentar estratégias empregadas por esse poder hegemônico para restringir a circulação ou marginalizar as vozes de oposição, mas sim teorizar as várias táticas da resistência popular. O teórico se concentra em discutir maneiras pelas quais as classes subordinadas iludem ou escapam ao controle institucional, para analisar locais onde os significados populares são gerados fora da prática interpretativa oficial.

Como Jenkins (2014a) constantemente lembra, interesses culturais são deslegitimados em favor dos interesses comerciais de produtores autorizados. É raro que fãs gostem de algo isoladamente, sem fazer referências e comparações. Também chamados de "leitores nômades", não possuem uma fidelidade única a um só seriado, filme ou livro, mas investem no prazer de estabelecer conexões intertextuais e justaposições entre vários produtos da indústria do entretenimento.

É por meio da reescrita que os fãs deixam a marca de seus significados pessoais, que sustentam a intensidade da experiência que tiveram no primeiro contato com o material alvo do afeto. Essa produção de sentido é social e pública. Ser fã, geralmente, não é um ato solitário, pois o *fandom* é um espaço estruturado que se sustenta de reflexões conjuntas, como comunidade crítica em constante debate, divulgando as produções em "circuitos de distribuição alternativa" e é como o *fandom* vai se moldando – a partir da opinião coletiva.

O *fandom*, fortalecido pela web 2.0, é um sistema estabelecido com uma dinâmica determinada de relacionamento entre os membros, de caráter flutuante e nômade (para usar os empregos adotados por De Certeau). "O *fandom* mostra como a recepção da literatura, (re)apropriada pelos usuários em contexto hipermidiático, vem permitindo uma atualização do sistema literário, com a renovação das atividades tradicionais de leitura e escrita e com a formação de novos cânones" (Miranda, 2009, p.3).

Essa atualização se dá pela *devolução* ao polissistema literário de repertórios oriundos dele próprio, ressignificados por um forte elo de consumo-produção em eixo contínuo que mantém e expande o arquivo desses materiais-fonte, ao inserir produtos somados a linguagens de outros polissistemas. O *fandom* toma para si e dá o retorno em um processo de retroalimentação que transmuta repertórios ofertados pelo polissistema literário, mas também pelo cinema, pelos quadrinhos, pela música, pela indústria cultural de diversos países e, com o tempo, de repertórios do próprio *fandom*, como ocorre com fics que se tornam canônicas nas comunidades.

A busca por reconhecimento virtual e a criação de conexões pelo alinhamento de gostos semelhantes resulta em um senso de competência que é incentivado e encorajado pelo *fandom*, que disponibiliza páginas em plataformas de autopublicação[1] (como o Wattpad, por exemplo) com aulas e dicas de gramática, bem como fóruns

1 Miyazaki e Kirchof (2020) auxiliam na definição do que seria uma plataforma de autopublicação. Segundo ambos, são interfaces que ensejam "de forma gratuita e sem a necessidade de edição ou revisão prévia, que qualquer pessoa possa publicar seus textos no formato similar ao de livros impressos: com capa, contracapa, divisão em capítulos, numeração de páginas [...], registros de ISSN, o que tem modificado o circuito da produção, do consumo e da regulação do livro e, consequentemente, produzido transformações e deslocamentos na [...] cultura literária". A esse processo tem se dado o nome de autopublicação". O Wattpad é um exemplo disso e atualmente é uma das mais influentes plataformas com essa finalidade. De acordo com Arruda, Silva e Andrade (2014), o Wattpad foi criado em 2006 por Allen Lau e Ivan Yuen (cofundador/CEO), em parceria com Ashleigh Gardner (diretora de conteúdo). A plataforma citada, a princípio, visava ser um programa de leitura para dispositivos móveis, mas logo depois disponibilizou-se aos usuários o compartilhamento de conteúdos.

de sugestões para os membros. A aca-fã Jamison (2017, p.150-1, grifos da autora), compartilhando sua vivência na comunidade concentrada ao redor da série *Buffy, a caça-vampiros*, catalogou um programa com instruções para a produção de fics[2]:

> 1. Escrever [...] *sexy* sem sair da personagem
>   A. *Se você não ouviria isso na série*, não deveria estar na página. Não use descrições floridas [...], a menos que sejam o que os personagens fazem. Não faça o que eu já fiz [...] e termine um capítulo *sexy* e cheio de tensão com uma linha brega [...].
>   B. *O que dá num bom Smut[3]?* O sentimento de que você está ali, na história, COM eles [...]. Aproxime-se da cena [...], não de um narrador imparcial. Traga sua imediatez, emoção, pensamento, toque [...] mas evite (A).
>   C. *Macetes [...]: Fácil E Divertido.* Rotas diretas incluem: sonhos, feitiços, maldições, cadeias e/ou sequestros, trapizongas místicas, demônios com feromônio. [...]
>   D. *Usar TSnR.* Não há nada mais *sexy* do que Tensão Sexual não Resolvida, então use-a [...] o máximo que puder antes de não [...] aguentar mais e precisar deixá-los pelados.
>   E. *Foda fora da caixa.* Provavelmente não vão ficar deitados ali e fazer a coisa lenta e romântica [...]. Pense em algo absurdo que não foi feito antes, então prove que poderia acontecer.

Nessa primeira sequência de conselhos para os produtores de fic novatos, fica evidente a necessidade de respeito ao cânone, inclusive na tentativa de reprodução e aprofundamento da personalidade das

---

2 *Fanfic*, ou fic, abreviação de *fanfiction*, pode ser traduzida como "ficção de fã". No próximo tópico discutiremos com mais detalhes as características principais dessa modalidade de trabalho transformativo nascido no seio dos *fandoms*.

3 Expressão ocidental, *smut* pode ser traduzido como "obscenidade, sujeira, indecência". Fics do gênero se concentram em torno do ato sexual.

personagens. Os comportamentos e atitudes precisam condizer e não ser completamente dissidentes do que está disposto no material--fonte. Seria incoerente representar uma personagem marcadamente rude sendo extremamente carinhosa e doce desde o começo, a não ser que aconteça algo na narrativa que a transforme, por exemplo. Jamison (2017) também aponta alguns pré-requisitos básicos para o que julga ser uma boa história, sustentada e gravitada pela carga de erotismo.

No manual de escrita denominado por ela como "avançado", Jamison (2017) continua enumerando recomendações não somente sobre narração e constituição do repertório, mas também sobre como lidar com os comentários gerados pelo movimento de reciprocidade no relacionamento entre os membros do *fandom*:

1. Escreva uma trama que não seja uma porcaria
   A. *Mantenha o ritmo – ou não deixe que o smut (ou as baboseiras românticas) impeça sua trama de avançar.* [...] Em "Heart don't lie", minha solução foi fazer com que toda cena sexual avançasse a trama ou em direção ao relacionamento. Desde que o sexo *faça* algo além de fazer você esperar pelo próximo desenvolvimento, é bom. Em uma cena que ocorre no auge da ação, eles quebram o espelho do banheiro e descobrem um tablet escondido [...].
   B. *Crie personagens originais intrigantes.* Mesmo que a vilã [...] não fosse uma criação minha, eu tinha que dar a ela uma personalidade. [...] Quanto mais vida, profundidade e sentido de humor eu dava [...], mais confortável ficava com a criação deles.
2. Utilize o *feedback* da audiência
   A. *Não é tão maravilhosa quanto eles dizem.* A *fanfiction* permite que você tenha uma vasta audiência que normalmente não teria. [...] Se você der às pessoas o que estão procurando, elas vão elogiar [...] até de forma exagerada. [...] Saiba que é tudo subjetivo e [...] volúvel. Mas elogios são úteis quando você começa a ver o que funciona e o que não deveria parar de fazer

B. *Também não é tão ruim quanto eles dizem.* Toda pessoa criativa precisa ter a pele grossa. Nem todo mundo vai adorar seu trabalho, [...] é importante manter-se objetivo e não levar a coisa para o lado pessoal, aprender a diferença entre crítica construtiva e inútil [...].
C. *Siga seus instintos.* [...] Mude apenas se você realmente concordar. Não escreva apenas para as massas; não faça nada só para ser elogiado. Sempre me arrependi de mudar algo [...] porque um beta me falou e eu queria que ele gostasse de mim. No final, era a minha fic e eu precisava acreditar 100% nela.

Jamison (2017) trata dos *haters*. O *fandom* não é totalmente amigável e, dependendo da situação, fãs conservadores podem ser resistentes a muitos fatores: não aceitação de fugas do cânone, revoltas com desfechos inesperados demais para aqueles personagens que são muito populares. Então, produtores de fic também precisam estar emocionalmente preparados para retornos não tão amistosos e ripagens, essas formas de controle dos agentes institucionais que buscam um "nivelamento" do repertório.

Gonçalves (2016), em certo ponto, reforça a visão de Even-Zohar (2017) ao defender a hipótese de que tais manuais são um "esforço de institucionalização" dos signos de pertencimento da comunidade formada em volta das fics. Entendemos também que essas normas são regimentadas por agentes participantes da instituição do *fandom*, que buscam regular a qualidade e o valor literário dos produtos, além de estabelecer as chaves dos modelos do repertório *fanfiction*.

Grande parcela das fics do gênero apresentarão um layout e uma trajetória narrativa com convenções/modelos que seguem esses protocolos textuais que alimentam um padrão da ficção de gênero. Jamison, após muito tempo de popularidade dentro da comunidade-fã com as fics de Buffy, aventurou-se em escrever algo "próprio", e o manuscrito a levou para um agente: "[a]gora posso me chamar oficialmente de Escritora. Depois de mais de dez anos aprendendo (e ensinando) na Universidade da Fic, *recebi um diploma*" (grifo nosso).

Jamison (2017), literalmente, equipara o *fandom* a um degrau, como se existisse um caminho de instâncias de legitimação a ser percorrido para chegar ao diploma, ou seja, ao título de escritora. Essa visão escalonada reflete como se dá, na prática, a relação do *fandom* com o polissistema literário.

Essa ideia de *fandom* como suposto laboratório de escrita é muito frequente: a etiqueta do *fandom* como treino, preparação para algo, e a fic como rascunho, esboço que ensaia uma capacidade de um dia talvez se tornar texto, é problemática, porque isso reforça a hierarquização e retoma a discussão sobre "valor literário".

Murakami (2016, p.84) também diz que é um "enorme laboratório de escrita para amadores", e Camargo (2015) afirma que não é interesse da fic se tornar cânone, entretanto, a construção do cânone, no *fandom*, funciona de outra forma, com processos de consagração distintos do que ocorre no polissistema literário.

É nessa quebra de barreiras protagonizada no *fandom* que ocorre a atualização do polissistema literário, responsável pelos empréstimos da cultura impressa: simultaneamente, fãs se apropriam de produtos tanto da indústria cultural como aqueles considerados como "obras-primas" literárias (exemplo: há comunidades-fã em torno de Machado de Assis, mas também de Naruto).

Os repertórios do *fandom* são heranças, afinal, foi um polissistema que surgiu com o intuito de reverter a passividade no consumo dos bens culturais. Por essa lógica que a fic é uma escrita palimpséstica em si e nunca buscou esconder essa relação. Essa prática não foi inaugurada com as fics, pois escrever a partir de fontes é um *continuum* na literatura (Jamison, 2017).

A narrativa que compõe a fic não esconde a fonte e a reverencia, sendo a inauguração de outro enunciado, às vezes fiel, às vezes contraditório e avesso ao anterior. "Trata-se de distorcer, ajustar e minar a fonte material [...] e [...] acrescenta camadas e dimensões de significado" (ibidem, p.12). Por isso que Even-Zohar (2013) explica que, no geral, apenas literaturas com uma longa tradição são capazes de manter a autossuficiência, recorrendo a eventuais mudanças na estrutura hierárquica do polissistema e no próprio repertório. Em

contraposição, segundo o autor, novas literaturas raramente possuem material o bastante para tanto.

Nesse sentido, percebe-se a inoperância das separações rígidas entre cultura erudita, popular e de massas, pois essa última gerou profundos impactos nas antigas polaridades do triângulo, ao absorver as outras duas manifestações em apropriações e intersecções que desaguaram em uma completa hibridização das formas de comunicação e cultura, bem como a coincidência entre os meios de comunicação e de produção intrincou as relações entre comunicação e artes, especialmente por causa do surgimento da cibercultura e da cultura digital (para efeitos deste trabalho, os dois termos *não são* tratados como sinônimos). Neste caso, cabe apresentar a diferenciação proposta por Salgado (2019), que define:

> [...] os aspectos mais ligados aos protocolos, portanto à sofisticação dos sistemas de controle, produzem uma cibercultura, efetivamente ligada à cibernética, anterior ao advento dos dispositivos digitais, privilegiando os aspectos de filtragem e seleção; já os aspectos mais ligados à propagabilidade, remontam ao mundo ético da cultura *hacker* e privilegiam formas de partilha de conteúdos, licenças *Creative commons* e vertentes do *copyleft* e do *software* de código aberto, produzindo uma cultura da distribuição a serviço da multiplicação – uma cultura propriamente digital, nativamente digital. (p.108)

O universo em que o *fandom* se insere, portanto, vai muito mais ao encontro de uma perspectiva relacionada à cultura digital, e não da cibercultura, posto que as práticas de compartilhamento de conteúdo se baseiam no livre fluxo de informações e de produção sem censura por parte dos usuários, a despeito das estratégias de cerceamento de alguns autores/franquias.

Nesse panorama, as novas tecnologias midiáticas servem para o experimentalismo e expansão do campo das artes em outras interfaces. Apesar da presença massiva de tais atividades na contemporaneidade, o *fandom* e os produtos oriundos dele, como as fics, mesmo

estruturadas em tamanha organização, vivem em um microcosmo subterrâneo digital.

Não se pretendeu, aqui, esgotar toda a caracterização de como começou, consolidou-se ou como se dá a operacionalização da comunidade-fã na atualidade, tampouco dar conta de explicitar toda a complexidade e multiplicidade da relação dos fãs com as franquias que são de interesse, mas fazer uma breve apresentação de alguns conceitos para a compreensão de como a dinamicidade da lógica de cooperação presente no *fandom* pode ser pertinente para considerar formas contemporâneas de construções de narrativas no contexto digital.

2.1 Fãs-arcontes: *fandom* e mercado editorial[4]

O objeto de estudo desta pesquisa, *A lenda de Fausto*, era, antes de ser publicada em livro, uma fic. Samila é, antes de tudo, uma fã que se transformou em uma *ficwriter* (produtora de fics[5]), ou seja, uma prossumidora. Um dos conceitos define tal repertório como:

> [...] uma história escrita por um fã, envolvendo os cenários, personagens e tramas previamente desenvolvidos no *original*, sem que exista nenhum intuito de *quebra de direitos autorais* e de *lucro* envolvidos nessa prática. Os autores de *fanfiction* dedicam seu tempo a escrevê-las em virtude de terem desenvolvido laços afetivos fortes com o original". (Vargas apud Félix, 2008, p.121, grifo nosso)

4 A discussão presente neste tópico foi parcialmente publicada no artigo *Reescritas na contemporaneidade: fanfiction & cultura remix*, divulgado no ano de 2020 pela revista *Primeira Escrita*, da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS).

5 No Brasil, o termo "fanfiqueiro" é bastante utilizado. Todavia, ultimamente a palavra tem se tornado uma gíria para denominar pessoas fantasiosas, sonhadoras ou até mesmo mentirosas. Pelo novo significado que o verbete tem recebido, optou-se por sua não utilização ao longo do texto.

É relevante assinalar cada um dos pontos citados por essas definições e os motivos de discordância a respeito desse conceito que reproduz o parâmetro literário ocidental que prestigia o padrão impresso mercadológico moderno. Primeiramente, a ideia que ronda a superestima da originalidade,[6] cujo peso determina o ganho ou a perda de valor artístico de determinado bem cultural.

Para Orlandi (2004), diferentes versões de um texto também se firmam como novos discursos. Além disso, "[n]ada é novo; o novo é uma combinação de vários elementos do antigo, [...] reorganizados para se adequarem a visões funcionais alternativas da literatura [...] – na verdade, essencialmente o novo é 'reunir as ideias de outras pessoas', mas de forma a dar-lhes um novo impacto (Lefevere apud Ribeiro, 2018, p.58).

Cada vez mais tem se debatido a respeito da aura que ronda a concepção de originalidade. Beiguelman (2011) declara categoricamente: "copiar é preciso, inventar não é preciso" quando entrevista o artista Kenneth Goldsmith, que ministra cursos de escrita não criativa, em que busca ensinar como fazer do *remix* um método de composição.

A manipulação proporcionada pelo "*ctrl c + ctrl v*" reflete-se sobre os mosaicos criados a partir da sobreposição de releituras de materiais-fonte como uma possibilidade estética pautada em conservação e destroçamento de um arquivo em constante alargamento. É nessa ambiguidade que se aproxima a proposição de Camargo (2015, p.87), que encara a fic como *remix* e versão, partindo do pressuposto de que são "processos recombinantes, nos quais há uma busca por territorialização, pois os fãs [...] acabam se afirmando como pertencentes a uma comunidade que os legitima, mesmo que

6 Neste trabalho, não será utilizado o adjetivo *original*, pois quando não se identifica uma suposta originalidade, há uma tendência ao desmerecimento. Como conclui Ribeiro (2018, p.58), "ofuscamos aquilo que tradicionalmente acabamos por não identificar como 'original', e, como resultado, não o investigamos ou damos importância ao seu valor". A opção adotada será chamar de *material-fonte* ou *cânone* (no sentido mais estrito, empregado pelos *Fan Studies*).

seja desaprovando algumas das versões, já que [...] todos pertencem a um grupo de admiradores".

A "novidade" tem sido valorizada durante toda a modernidade e sobrevalorizada pelo capitalismo. A grande questão é que o contexto digital abre brechas nesse enaltecimento do inédito ao experimentar com uma concepção de arte que é recolocada em um contexto das práticas culturais (Klucinkas; Moser, 2007). As fics são exemplos de produtos que compõem tal fissura; ainda que existam desde antes do advento do computador, começaram a ser elaboradas massivamente e em larga escala graças à internet.

Do ponto de vista da estética na contemporaneidade, narrativas de fãs não estão em uma posição de marginalidade, posto que esse tipo de manuseio do "gênio não-original" (Perloff, 2013) já está assentado como característico da cultura digital. No entanto, se as fics forem postas diante da cultura do impresso, enfrentam desafios diante dos hábitos mercadológicos que ainda condecoram o inovado e não o renovado.

Trata-se de descrever "a nova maneira de realizar a experiência da cultura" (Klucinkas; Moser, 2007, p.14) em que, como a teoria das mídias mostra, as novas tecnologias geraram uma modificação da experiência estética (ibidem). Tal mudança de paradigma se instala como estética da reciclagem (ibidem), característica da imersão nas novas mídias.

Os teóricos apresentam que a reciclagem, enquanto procedimento, tem se firmado como prática cultural sob diversos nomes (*revival, remake, sampling, copy-art*). Essa "retomada dos detritos" afasta o antagonismo entre cópia e criação, a exemplo dos memes literários virais nas plataformas de redes sociais, que manipulam imagens de capas de livros com pitadas de humor, como a página *Obras Literárias com Capas de Memes Genuinamente Brasileiros*[7].

Manovich (2005) explicita que os novos objetos de mídia raramente são criados completamente do zero; mais frequentemente, são

7 Disponível em: https://www.facebook.com/Obras-Liter%C3%A1rias-com-Capas-de-Memes-Genuinamente-Brasileiros-SE-105399004197402/.

montados a partir de peças pré-prontas. Na cibercultura, a criação "autêntica" foi relocada para operações de seleção em menu. Nessa manipulação, a escolha de elementos prontos que se tornarão parte do conteúdo de um outro objeto é um dos aspectos da "lógica da seleção", que *também é uma matriz de autoria*.

Manovich (ibidem, p.129) conclui, portanto, que "a verdadeira arte está no *mix*" (tradução nossa). Ou seja, para o teórico, a arte eletrônica, desde o começo, sempre foi baseada no princípio da modificação de um signo já existente, em que o uso dos comandos de copiar-colar está cada vez mais consolidado e o combinar se tornou tão desafiador quanto o inventar.

Sobre isso, Canclini (2008) expõe que a estética de ruptura foi deixada de lado na pós-modernidade, que cada vez mais explora usos de citação e paródia do passado em vez do ineditismo por si mesmo, uma vez que a própria noção de criatividade passa a ser compreendida como a capacidade de manipulação dos recursos de maneira incomum.

A fic encontra lugar, portanto, dentro dessa ressignificação nascida da citação/paródia do passado, assentada em duas bases que valorizam essa prática: tanto a cultura-fã quanto a cultura digital se embaralham de maneiras profundas, entrelaçadas pela técnica que propicia o *remix*. O paradoxo, porém, é que o *fandom* ainda está deveras entrecruzado com a cultura impressa também.

Na definição de Vargas (2005), presente no início do tópico, parece que os produtores de fic estão diante de um paradoxo: aderem à valorização da estética da reciclagem, mas sem deixar de lado a lógica da novidade que gera lucro ou da apropriação cerceada pelas questões relacionadas ao copyright, uma vez que o pensamento guiado pela cultura impressa sobrevive e se faz presente no *fandom*, por conseguinte.

O copyright pertence à lei de propriedade intelectual. Em poucas palavras, é o direito de reproduzir, distribuir e realizar uma obra. É uma licença abarcada pelo mesmo sistema de concessões de patentes, pelas quais autores e impressores possuem o direito exclusivo de publicar livros e/ou outros materiais.

Chartier (1998b) contextualiza historicamente a criação da problemática em torno dessa lei, datando a eclosão do copyright em meados do século XVIII. Ele ressalta que, a princípio, os produtores em si não estavam envolvidos nessa pauta, e que o surgimento do direito autoral foi pensado em prol do interesse mercadológico de livreiros e editores, que visavam a exclusividade para a impressão dos livros. Isso só foi mudar tempos depois:

> O direito autoral [...] serve, *teoricamente*, para a justa remuneração dos autores, financiamento e fomento de novas criações, por meio da concessão aos autores de um direito moral e patrimonial sobre suas obras.
>
> O pioneirismo inglês que reconhece a propriedade literária com o *Copyright Act* de 1709, considerado o primeiro texto legislativo moderno a organizar o tema, acabava a perpetuidade, a censura e o controle prévio, *fazendo do Copyright um direito do autor e não do editor. Assim, a impressão e publicação dos livros passou a precisar do consentimento do autor.* (Alves apud Biscalchin; Almeida, 2011, p.641, grifo nosso)

Aí sim o copyright passou a ser um pouco mais parecido com o que conhecemos hoje, abrigando simultaneamente o "moral" e o "patrimonial": na natureza moral, direitos como o de "paternidade da obra, integridade, ineditismo, modificação, arrependimento e acesso", e na natureza de ordem patrimonial, "monopólio temporário (no caso brasileiro, de setenta anos) que permite utilização econômica da obra" (Biscalchin; Almeida, 2011, p.641).

No Brasil, em março de 2023, aguarda parecer do relator na Comissão de Comunicação (CCOM) o Projeto de Lei (PL) 2.370/19, que visa à atualização da Lei de Direito Autoral vigente. Não é intenção fazer uma exaustiva descrição da conjuntura sobre as alterações e atualizações que o copyright já sofreu em diferentes países durante os anos, mas é importante inserir essa discussão para chegar na grande problemática que reside, então, na dicotomia que se instalou desde o início do copyright: a tensão entre "restringir

o acesso e estabelecer o controle máximo sobre a criação" (Feres; Oliveira, 2016, p.7).

> Conforme Caroll (2007), o direito autoral se constituiu como um instrumento viabilizador do controle máximo dos autores sobre os seus trabalhos. *O problema, contudo, surge quando o autor não deseja se utilizar de todos os direitos reservados pelo copyright, mas somente de alguns, como o reconhecimento da autoria. Ainda assim, contra a vontade do autor e por imposição legal, qualquer usuário deve obter permissão expressa para utilizar a obra.* (p.6, grifo nosso)

Com o fortalecimento do acesso à informação e de práticas artísticas colaborativas impulsionadas pelo advento da internet, o domínio encerrado no copyright se tornou obsoleto e insuficiente para dar conta da questão dos direitos autorais, diante de fenômenos que desestabilizam as noções mais conservadoras sobre autoria.

Rick Falkvinge, empresário do ramo da TI, fundador do Partido Pirata da Suécia em 2006 e autor de *The case for copyright reform* (2012), assim como o político e programador Christian Engström (membro do Parlamento Europeu), é um dos ferrenhos defensores da reformulação dessa legislação, propondo uma política de *e-democracia* pautada no software livre e em dados abertos.

As restrições impostas por essas questões legais do copyright, enfim, estão em descompasso com práticas de autoria na contemporaneidade que, frequentemente, têm refletido processos de autoria comentados por Lefevere (2007). De acordo com o teórico, a reescritura como manipulação (ideológica) é vital para a "evolução" literária, pois projeta a imagem do autor em outra cultura, elevando-o. O teórico argumenta que reescrituras afetam a interpenetração de sistemas literários, também, por meio da introdução de novos recursos no inventário de uma poética, modificando-o.

Ribeiro (2018, p.60-1) resgata o termo *refração,* proposto por Lefevere em 1982: "adaptações de uma obra literária para um público diferente, com a intenção de influenciar a maneira como esse público lê a obra em questão". A fic opera, portanto, como uma

das práticas de reescritura que se desenvolvem no seio dessa eterna incompatibilidade e mal-estar do individual x social, do moral x patrimonial, da cibercultura x cultura digital, estimulada pela desestabilização da propriedade intelectual perante a abertura da internet e da consequente cultura participativa. A fic é uma das produções que deixam em evidência o quanto o copyright precisa ser revisto e modernizado.

Em suma, a fic, como reescrita (ou refração), segue tal premissa: projeta, ressignifica, altera o material-fonte, levando-o para um nicho diferenciado de consumidores e compõe seu arquivo, até quando exerce papel de contestação, ou seja, não retira a autoria e nem fere os direitos do produtor do material-fonte, pois, como percebe Camargo (2015, p.76), "as *fanfics* também são produção em que se reverbera o discurso do outro". Assim, para a pesquisadora, os produtores de fic se configuram em uma posição de autoria, aproveitando a seguinte proposição de Orlandi para confirmar essa afirmação:

> O que caracteriza a autoria é a produção de um gesto de interpretação, ou seja, na função autor o sujeito é responsável pelo sentido do que diz, em outras palavras, ele é responsável por uma formulação que faz sentido. O modo como ele faz isso é que caracteriza sua autoria. Como, naquilo que lhe faz sentido, ele faz sentido. Como ele interpreta o que o interpreta. [...] O sujeito só se faz autor se o que ele produz for interpretável. (Orlandi apud Camargo, 2015, p.93)

O gesto de interpretação, portanto, ainda que esteja inserido em um contexto que vem carregado de normalização da prática do *remix*, permanece dentro da demanda de que o produtor de fic não pode oferecer "mais do mesmo": o peso do "original" continua como valorativo, posto que há o tácito compromisso de reutilização com a soma de uma camada de voz própria e uso criativo das narrativas, manipuladas para a construção de significados outros, caso contrário, não há, de fato, "autoria". O trabalho do produtor de fics, então, é valorado pela sua capacidade de manipular polissistemas: é o ofício

de retomar um repertório existente, adicionar (ou mesclar) outros repertórios e transformá-lo em um novo produto.

Isso leva ao segundo tópico a ser problematizado no conceito de fic disposto anteriormente e que faz referência à quebra de direitos autorais, o que também está diretamente ligado ao lucro e à originalidade. De acordo com Salgado (2020a), tanto a glamourização do gênio inspirado como a dissolução de fontes criadoras são duas facetas da autoria. As práticas editoriais jogam entre essas duas posições. Segunda a pesquisadora, "a autoria é sempre composta por um criador, por seu labor, e por labores adjuvantes, mais ou menos mostrados, mais ou menos enaltecidos de acordo com as injunções que delimitam, numa dada conjuntura, o mercado editorial" (ibidem, p.44).

O mercado editorial é o reflexo de que "toda criação tem a ver com o trabalho dos comuns, inclusive para construir a figura de um gênio absoluto". Entretanto, hoje outras realidades se apresentam, como as licenças *Creative Commons*, que libertam os produtores do já discutido problema do copyright para que sejam capazes de "administrar as relações entre cadeias criativas, produtivas e de recepção, tendo como fundamento a construção do comum" (ibidem, p.43). De acordo com a supracitada pesquisadora,

> Essas licenças recolocam a questão da autoridade e da autenticidade – e, portanto, da legitimidade: no século XXI, o autor vive uma nova conexão entre figura discursiva e pessoa que administra a obra. Isso está em consonância com questões importantes do tempo presente, quando vicejam a cultura remix e a *explosão de obras derivadas (como as de fãs)*, que estabelecem *funcionamentos próprios para designar os que estão autorizados a dizer e definir os modos como podem ou devem dizer* – há regras, há procedimentos, há expectativas, há formas de testificação e sistemas de consagração. (ibidem, p.43, grifo nosso)

Os *fandoms* constroem a legitimidade autoral por meio do trabalho dos comuns, pautados no compartilhamento criativo e no trabalho colaborativo. Essa é uma das especificidades que evidenciam as incompatibilidades com o polissistema literário: o mercado

do *fandom*, por ser norteado pela *gift economy*, cujos principais capitais são o simbólico e o social, leva os produtores a tentarem um deslocamento para o polissistema literário em busca de outras formas de legitimidade em instituições e mercados para garantir um valor pecuniário. Entretanto, por causa da romantização da ideia de "autor como proprietário", iluminado em um pedestal, ainda há fãs que são terminantemente contra a obtenção de lucros provenientes das produções-fã e preveem que isso levará ao fim do *fandom* (Jamison, 2017), cuja premissa básica é compartilhar.

"A marginalização advém também das questões legais do *Copyright*. A *fanfiction* está inserida nos termos do *Copyright* enquanto *Fair Use*[8], especificamente referida como *Transformative works*. Não tem fins lucrativos e abertamente assume que é criada a partir de um outro texto" (Cabral, 2020, p.30). A Organization for Transformative Works[9] (OTW), na sessão de perguntas, discute a questão do copyright sob a ótica dos trabalhos transformativos:

> *Copyright* existe para proteger o direito de criadorxs [sic] lucrarem com seu trabalho por um período de tempo, para encorajar o empenho criativo e a difusão do compartilhamento de conhecimento. Mas isso não impossibilita o direito de outrxs responderem à obra original com comentários críticos, paródias, ou, acreditamos, obras transformativas.[10]

---

8 O "uso justo", mencionado anteriormente, permite o uso moderado de materiais protegidos por direitos autorais para fins como educação, notícias, críticas, *paródias* e até mesmo consumo doméstico, desde que não prejudiquem as possibilidades dos proprietários dos direitos autorais para explorar "mercados potenciais".

9 A OTW é uma organização não governamental (ONG) sem fins lucrativos criada em 2007. O objetivo principal da OTW é a preservação da história de *fandoms* e, por isso, existem muitos projetos paralelos desenvolvidos, dentre eles a plataforma de publicação de fics Archive of our Own (http://archiveofourown.org) e as revistas especializadas em estudos-fã *The Journal of Fan Studies* e *Transformative Works & Culture*.

10 Disponível em: https://www.transformativeworks.org/perguntas-frequentes/?lang=pt-br.

Jenkins (2015, p.343) defende que nem todo intercâmbio cultural deve ser mercantilizado, pois "prejudicam-se os relacionamentos quando eles são remodelados pela lógica comercial". O que se percebe é uma tentativa de desenhar uma concepção de *fandom* como corpo independente, não associado ao sistema socioeconômico e desconectado das relações de valoração pecuniária da arte, por causa da força ideológica da *gift economy*. O dilema desse tipo de dinâmica é que corrobora para a constante hierarquização que separa as fics como escrituras de qualidade inferior, como consequência por operarem em um raciocínio próprio.

A produção-fã, enquanto "criação de conteúdo em apreciação e suporte é considerada tolerável, ainda que seja relegada para o território do entretenimento e *hobby* se não for acompanhada pela autoridade da Academia ou de uma especialização oficializada" (Cabral, 2020, p.42). A própria OTW, na mesma aba de perguntas frequentes, posiciona-se a respeito da mercantilização de fics:

> A missão da OTW é, principalmente, proteger fãs criadorxs [sic] que trabalham exclusivamente por amor e compartilham suas obras de graça dentro da economia de presentes de fãs, que querem fazer parte da comunidade e se conectar com outrxs [sic] fãs e celebrar e responder às obras que apreciam.
>
> Estxs [sic] fãs criam comunidades vibrantes e ativas ao redor de obras que estão celebrando [...]. Não estão competindo com x criadorx [sic] original da obra, estão ajudando a promovê-la.
>
> Apesar de algumas obras transformativas legitimamente circularem no mercado pago – paródias [...], análises críticas que citam extensivamente o original, "guias não-autorizados" etc. – não é isso que escritorxs [sic] de fanfic e fãs criadorxs [sic] em geral fazem, ou querem fazer. Nós só queremos apreciar o nosso hobby e nossas comunidades, e compartilhar nas obras criativas, sem a constante ameaça de umx advogadx [sic] excessivamente zelosx [sic] mandar uma notificação formal de retirada, baseada não em mérito legal, mas no peso desproporcional de dinheiro do seu lado.

A ideologia anticomercialização de fics pode ser compreendida no eixo "arte pela arte", mas não somente nessa chave. Por meio do texto da OTW, cabe questionar se a *gift economy* fortemente difundida na cultura-fã não se dá em dois níveis: simplesmente graças ao amor pelas obras, como também pelo receio de responder legalmente por eventuais lucros sobre as fics.

> O momento em que nos encontramos é aquele em que o capitalismo tomou nota do vasto mundo de produção que é a *fanfiction* e começou a arrancar dela o que acha que mais lucro vai gerar ao mesmo tempo que as leis se preparam para um novo ataque à nossa produção e partilha em nome da defesa dos Direitos de Autor, Propriedade Intelectual e *Copyright*. (Cabral, 2020, p.58)

O objeto desta pesquisa é uma fic cujo material-fonte é um mito, portanto, escapa um pouco dessas tensões. Por não ser um artefato cultural produzido por uma grande franquia detentora de direitos autorais sobre determinados personagens (heróis, protagonistas de sagas, entre outros) como a Marvel, por exemplo, Samila não sofreu sanções legais e jurídicas, uma vez que se utiliza de uma história de domínio público. Apesar de haver o Fausto de Goethe, o Fausto de Marlowe, o Fausto de Mann, há também o Fausto de Samila, como reforça uma das resenhas da obra:

> Assim como fizeram grandes escritores como Goethe, Müller, Puchkin, Fernando Pessoa e Thomas Mann, Samila Lages procurou explorar toda a simbologia embutida na personagem de Fausto: um homem capaz de tudo para deter a sabedoria e o progresso. A diferença foi no enfoque escolhido [...] para uma lenda já contada e recontada tantas vezes: trata-se claramente de uma linda e sensível história de amor proibido, repleta de fantasia e drama. (Blog Bakayarou, 2010)

Entretanto, na maior parte das vezes, a produção-fã paira, assim, nessa realidade cíclica, paradoxal e flutuante, que é mais um ponto de conflito entre ambos polissistemas: por ser uma cultura baseada

no afeto pelo cânone, nasce pelo apreço. Os trabalhos transformativos enfrentam problemas com direitos autorais e, para serem publicados, são revisados e editados, e isso talvez aconteça por uma falta de diálogo com o mercado editorial, que nem sempre compreende o funcionamento e a dinâmica do *fandom*. Com isso, muitas vezes as fics são corrompidas ou deformadas por essa entidade externa (De Kosnik apud Antoniolli, 2018).

O dilema persiste então, no fato de que alguns produtores de fic querem não só o mercado (e os meios de circulação) do *fandom*, mas também o mercado da literatura. Não querem que seu produto seja reconhecido só no *fandom*, mas também no polissistema literário, até porque na cultura-fã enfrentam o desafio de se manter em um espaço resistente à obtenção de lucro com trabalhos elaborados por uma lógica transformativa, nascida de uma relação de afeto com determinado material-fonte (cujo repertório, geralmente, já foi transferido de outro polissistema).

Thompson (2013) fala da plataforma do produtor como um quesito usado na promoção de determinado livro. Com "plataforma", ele quer dizer a combinação de fatores que envolvem credenciais, visibilidade midiática e outras estratégias de formação de opinião pública que criarão uma atmosfera, uma aura ao redor de determinada obra, derivada da persona do produtor. O trabalho do mercado editorial na consolidação dessa imagem para a audiência é abreviado se tal plataforma já existir em alguma dimensão. Essa combinação de juízos de valor Thompson (2013) chama de "rede de crença coletiva".

O mercado editorial tem aproveitado a rede e as instâncias de legitimidade galgadas pelos produtores do *fandom*. A "plataforma" a qual Thompson (2013) remete é o processo de acúmulo de capital, uma aura surgida em um outro polissistema e que acompanha determinados produtores previamente ao ingresso na cadeia do livro, restando, então, a consolidação no polissistema literário.

A respeito de tal encurtamento de barreiras no investimento na carreira e publicidade dos produtores, Antoniolli (2018, p.196) chama de "osmose" esse mecanismo e cita que, para Bacon-Smith,

existe uma impossibilidade de fazer uma distinção clara entre produtores de ficção comercial e fãs produtores de fic porque a profissionalização destes últimos não é rara. Antoniolli (2018) compreende a estabelecida aproximação entre fic e romances, e critica que para se obter aproveitamento de tal afinidade haja apagamento do passado da obra.

Geralmente, produtores novatos possuem pouco capital simbólico, o que pode ser relativamente compensado pela reputação da editora (Thompson, 2013). Eis o que o teórico apelida de "conveniências do renome". Para Thompson (2013), produtores com status têm "leitores cativos". Esses fãs tendem a querer ler mais e mantêm uma previsibilidade comercial. Entretanto, ele está se referindo a produtores que já lançaram outras obras e possuem ritmos constantes de produção em que os fãs se tornam os compradores de todos os volumes.

Fazendo referência aos processos de contato e encontro entre *fandom* e mercado editorial, compreende-se que a dinâmica se estabelece por meio de um aproveitamento, por parte do mercado editorial, da vantagem de investir em estreantes que já possuem certo capital simbólico acumulado por causa de suas origens no contexto das comunidades-fã e das plataformas, anteriores à publicação impressa, o que, de certa forma, já amplia as possibilidades de venda pela certeza de que já há um público-alvo conquistado no horizonte.

Ainda que haja uma união discreta entre ambos os polissistemas por meio do usufruto do capital construído em torno do(a) produtor(a) de fic, é uma maneira muito estrita de exploração das potencialidades criativas do *fandom,* visto pelas editoras, muitas vezes, meramente como um nicho de venda trazido do virtual para o físico, em uma confluência de capitais. Mas o *fandom* é mais que isso.

Vários escritores publicados são oriundos do mundo das fics. Certamente um dos casos mais famosos foi a série *Cinquenta tons de cinza*. O best-seller de E. L. James inicialmente era uma fic da saga *Crepúsculo*. Sob o pseudônimo de Snoqueens Icedragon, James postou a história (denominada *Masters of the Universe*) no portal Fanfiction.Net e, graças ao alcance atingido, a popularidade levou

à revisão para o lançamento do livro e, consequentemente, a uma retirada do conteúdo do ar (Recuero apud Jenkins, 2015).

A saga *Crepúsculo* abriu um leque para a elaboração de romances eróticos, e é difícil saber ao certo quantas histórias começaram sendo fic e depois foram modificadas para conseguir contratos de publicação (popularmente essa estratégia é chamada de "raspar o número de série", no intuito de evitar conflitos legais).

> Alguns Escritores passaram a ser Autores [...] escondendo ou exibindo o seu passado na *fanfiction*. [...] Estas podem ser publicadas [...] após o texto da *fanfiction* ser expurgado dos conteúdos do cânone que lhes deu origem, criando um novo original. A esta prática a *fandom* chama "*filing off the serial numbers*", limar os números de série. Histórias em *Alternative Universe*, (AU), são particularmente suscetíveis a este tratamento especialmente quando a sua popularidade desperta a atenção do público para além da sua *fandom*. (Cabral, 2020, p.32-3)

Murakami (2016, p.80) questiona essa situação: "o texto costumava ser uma fanfic, mas ainda pode ser considerado uma"? A maioria das fics que ingressam no mercado editorial, como o exemplo de *Cinquenta tons de cinza*, são tradicionalmente heterossexuais. Kara Braden, produtora de *The longest night* (2014), explicou em seu Tumblr que modificou o relacionamento lésbico central e transformou-o em hétero.

Esse tipo de alteração no texto, oriunda de negociações com as editoras, demonstra o que acontece no processo de deslocamento. No caso de Samila, a única alteração no conteúdo foi a retirada de uma das descrições de sexo que figuravam logo no capítulo de abertura. As outras cenas ao longo do volume foram mantidas.

Jamison (2017, p.277) expõe, enfim, a problemática da fic: "a função social, literária e política da *fanfiction* é que as pessoas [...] contam as histórias que querem contar, sem pré-censura [...], mesmo que [...] não constituam um mercado valioso. É *este* valor que está sendo ameaçado pela comercialização da fic".

Para Jamison (2017), o processo de publicação não necessariamente otimiza a experiência de leitura, é simplesmente diferente, mas ao mesmo tempo reconhece que a fic é uma oportunidade para grupos sub-representados ou excluídos serem fortalecidos para encontrar a própria voz e alcançarem outras pessoas.

Em contraposição, Antoniolli (2018) percebe que existe um público consumidor de cenas explícitas, e que a fic é uma das poucas opções de leitura que inclui elementos de pornotopia e romantopia. Acredita-se, portanto, que o apagamento do passado como fic é uma maneira de publicar a produção-fã sem comprometimento legal, e o questionamento: "ainda é fic?" encontra diferentes respostas, dependendo do público (se é consumidor do *fandom* ou do polissistema literário).

Como a história está em outro polissistema, será acessada tanto pelos prossumidores do *fandom*, que acompanharam a distribuição neste ambiente, quanto pelos consumidores da obra enquanto romance, que muitas vezes ignoram o contexto de origem da narrativa. Entende-se que para o "fã do fã", cujo contato com a história está sendo apenas ampliado na aquisição do livro físico, talvez sempre se constitua como fic. Percebe-se então uma subjetivação como resposta à pergunta posta, cuja interpretação, inevitavelmente, perpassa a recepção.

Com uma tendência independente e baseada na máxima da iniciativa "faça você mesmo", a popularização da produção-fã na internet carrega uma natureza de DIY (*do it yourself*) que tem muito a ver, também, com as consequências da ideologia californiana, esse estilo de vida surgido nos EUA que é caracterizado pela "livre aliança de escritores, *hackers*, capitalistas e artistas [...] em [...] uma ortodoxia heterogênea para a era da informação vindoura" (Barbrook; Cameron, 2017, p.566):

> Esta nova fé emergiu de uma bizarra fusão da boemia cultural de São Francisco com as indústrias de alta tecnologia do Vale do Silício. Promovida em revistas, livros, programas de televisão, páginas da rede, grupos de notícias e conferências via internet, a Ideologia

> Californiana promiscuamente combina o espírito desgarrado dos *hippies* e o zelo empreendedor dos *yuppies*. Este amálgama de opostos foi atingido a partir de uma *profunda fé no potencial emancipador das novas tecnologias da informação*. Na utopia digital, todos serão modernos e ricos. Não surpreendentemente, esta visão otimista do futuro foi entusiasticamente abraçada por nerds de computação, estudantes indolentes, capitalistas inovadores, ativistas sociais, acadêmicos ligados às últimas tendências, burocratas futuristas e políticos oportunistas. (p.566-7, grifo nosso)

A ideologia californiana, então, nesse "híbrido bizarro" criado a partir da "mistura criativa e antagonista de iniciativas estatais, corporativas e faça-você-mesmo", resultou em uma forma de política que defende que "todos os indivíduos serão capazes de se expressar livremente dentro do ciberespaço", refletindo, simultaneamente, "as disciplinas da economia de mercado e as liberdades do artesanato *hippie*" (ibidem, p.573).

A ideologia californiana corrobora com essa economia mista e na nova fé de que "nenhum grupo social seja deliberadamente excluído do ciberespaço" (ibidem, p.593), supostamente inclusivo e universal no sonho assentado na ubiquidade do futuro digital.

As fics geralmente circulam nesses contextos, herdeiras dessa cultura pós-guerra que preza a adaptação diante de recursos e materiais escassos e a lógica de fazer o que se pode com o que se tem. Aquilo que se retoma é objeto de afeto, ainda que a intenção seja de desfazimento. O conceito trazido pela OTW vai pelo mesmo caminho:

> Uma obra transformativa toma algo que existe e transforma-o em alguma coisa com um novo propósito, sensibilidade ou modo de expressão. Um uso transformativo é algo que, nas palavras da Suprema Corte dos Estados Unidos, "adiciona algo novo, com mais significados ou características diferentes, alterando a [fonte] com nova expressão, significado ou mensagem." Uma história com a perspectiva de Voldemort é transformativa, assim como uma

> história sobre uma estrela pop que mostra algo sobre as atitudes atuais em relação à celebridade ou à sexualidade.

A fic adiciona e substitui significados, sendo frequentemente denominada como uma literatura derivativa ou apropriativa. No entanto, Derecho (2006) compreende que tais descrições denotam propriedade e hierarquia nas relações de intertextualidade, colocando trabalhos como a fic em um lugar de subordinação. Na concepção dela, "derivação", semanticamente, indica uma imitação ruim, ou uma corrupção da obra "pura", ranqueando o segundo texto como de qualidade inferior. Já "apropriação" lembra roubo, sequestro do texto antecedente.

> A preferência por definir *fanfiction* como literatura arcôntica está baseada no entendimento de que o termo de Derrida não está impregnado de referências a juízos de valor ou direitos autorais. A autora está [...] tentando se distanciar de uma terminologia que deprecie a fanfiction e a coloque subjugada a uma possível primazia do texto-fonte. (Ribeiro, 2018, p.93)

Derecho (2006) propõe a ideia de fic como escrita arcôntica[11], adjetivo oriundo da palavra "arquivo", termo emprestado de Derrida (2001), que, em *Mal de arquivo* defende que, em seu interior, o princípio arcôntico do arquivo é o de reunião. Segundo ele, como todo arquivo é ao mesmo tempo instituidor e conservador, é revolucionário e tradicional, e permanece aberto a novos conteúdos. Nesse sentido, o princípio arcôntico leva o arquivo a se ampliar continuamente, pois abarca as funções de unificação, identificação e classificação. Logo, por carregar uma ideia de consignação, agrega e compila. Não há uma borda a ser transgredida e violada, apenas uma

11 Derrida (2001) esclarece que, na Grécia, os arcontes foram os primeiros magistrados, guardiões dos arquivos, que protegiam, zelavam e interpretavam os documentos que continham leis que se faziam cumprir pela autoridade dessas figuras.

adição que se torna parte do arquivo, expandindo-o infinitamente, como uma obra aberta[12].

> Desta forma, a classificação das *fics* como um texto que amplia e acrescenta ao arquivo do texto-fonte diminuiria o peso representado pelo poder autoral, já que tanto o texto-fonte quanto os textos subsequentes a ele teriam uma relação de igualdade hierárquica. Porém, cabe ressaltar que mesmo Derecho classifica a *fan fiction* como uma das várias possibilidades dentro da literatura arcôntica, sem esclarecer as diferenciações específicas desses subgêneros. Seria, portanto, adequado utilizar o conceito de texto arcôntico aliado à ideia de "ficção de fã". (Brandão, 2008, p.13)

Derecho (2006) conclui, então, que a fic funciona pela dinâmica de fascinação e frustração, invenção e inovação, e evoca a visão de Deleuze (1968) sobre *Diferença e repetição*. Para Deleuze, a repetição não é simplesmente réplica. Quando se contata uma escrita arcôntica, acessa-se a leitura de dois textos, simultaneamente, em uma "ressonância retrospectiva". Ao retomar Deleuze, Derecho (2006) problematiza as noções depreciativas a respeito de ineditismo e originalidade aqui já rebatidas, apontando que a ressonância é a atualização que dá aos trabalhos "menores" significado e significância, sem privilegiar a produção canônica.

Por esse ângulo, Derecho (2006) pontua que todos os textos poderiam ser chamados de arcônticos; ao citar Julia Kristeva (1980), lembra que a intertextualidade é inerente a todos os textos e mobiliza Barthes (1981) para recordar que a intertextualidade é condição de qualquer texto. Nessa lógica, todos os textos são arquivos que contém incontáveis outros textos. Entretanto, Derecho (2006) anuncia que a diferença entre intertextualidade e escrita arcôntica reside no explícito anúncio da obra que se autointitula como variação.

O intertexto carrega relações muitas vezes inconscientes, não localizáveis. Ribeiro (2018), em sua tese *Fanfiction: escritas*

12 Referência ao livro homônimo de Umberto Eco (1962).

arcônticas, acrescenta ao entendimento de Derecho (2006) mais uma proposição: a de que esse direcionamento das fics, enquanto textos adentrando o arquivo de outros textos, circunscreve-se em um espaço e um *público específico*, o que gera uma particularidade na publicação e circulação. A fic marca-se publicamente como revisão/ reescritura, "a partir de" (Cabral, 2020), e esse processo se dá de muitas formas:

> [...] a *fanfiction* funciona como um grande arquivo da comunidade de fãs (inventaria tudo o que a comunidade de fãs já produziu e vai produzir), atrai novos textos, colaborando para a expansão do arquivo (os fãs estão inseridos em uma cultura participatória, o que contribui para a produção de mais material), e coloca a *fanfiction* no mesmo status do texto-fonte. (Ribeiro, 2018, p.93)

No mesmo caminho de expansão da relação entre literatura arcôntica e fics, Ribeiro (2018) destaca o papel da tecnologia para as novas formas de preservação dos acervos, em que os fãs são arcontes conectados em rede, pois assumem a função de mantenedores dos textos que circulam (ou são arquivados) online, além de tomar para si o poder de interpretá-los e reinterpretá-los continuamente. A pesquisadora dialoga com Derrida (2001) e enfatiza que o trabalho do fã-arconte flutua na tensão entre "instituir e conservar".

Quando o texto opera no sentido de crítica e denúncia, configura-se como arquivo-resistência ou arquivo-protesto. Simultaneamente, quando o texto põe em xeque, fortalece, enriquece e faz o arquivo viver por mais tempo, os fãs recuperam as histórias no intuito de adiar a despedida, pois "arquivo também é resgate afetivo" (Ribeiro, 2018, p.111). Essa simultaneidade entre conservação e instituição também pode ser interpretada a partir das duas propostas principais que alicerçam a produção de fics: o caráter afirmativo e o caráter transformativo.

> No afirmativo, o material original é exposto com uma nova configuração, porém buscando seguir os parâmetros estabelecidos

> pela comunidade, em relação aos personagens e funcionamento do universo narrativo. Funciona basicamente oferecendo a possibilidade de detalhamento. Já o *fandom* transformativo concentra-se em possibilitar novos contornos criativos, desenvolver personagens que não tiveram um destino bem aceito pelos fãs, em repensar os padrões estabelecidos pela obra original, construir outros arcos narrativos a fim de satisfazer os desejos de um grupo que se sentiu decepcionado com algumas questões negligenciadas pela obra. (Cirne*;* Oliveira; Freire, 2017, p.22)

Essa dupla base do repertório do *fandom* dialoga com o que Even-Zohar (2013) chama de atividades primárias (de inovação) e secundárias (de conservação). Em consonância com tal perspectiva, as fics, então, configuram-se como reescritas que compõem o arquivo de cânones, sejam eles de obras literárias, histórias em quadrinhos (HQs), mangás e animes, à procura de lutas de legitimação da cultura digital elaborada por sujeitos sociais fãs de ficção (Clemente, 2016).

É válido pontuar que o termo "cânone", aqui, não está sendo utilizado no sentido empregado tradicionalmente nos estudos literários: de clássico, por "obras reconhecidas como *autoridade*" (Ribeiro, 2018, p.25), e sim no uso do termo para os *Fan Studies*. Nakagome e Murakami (2014, p.155) esclarecem que "cânone para o *fandom* é a narrativa utilizada como referência absoluta, mesmo que o produto cultural reúna várias outras histórias. [...] Portanto, sua definição depende [...] da posição superior do autor como controlador". Isso é bastante problemático, ao pensar o protagonismo da função de autor.

Ribeiro (2018), de certa forma, ironiza essa supremacia: "no universo da *fanfiction*, o cânone diz respeito aos elementos, personagens, situações e falas desenvolvidos no texto-fonte [...] que serve de inspiração [...]. O cânone reúne as informações e os detalhes *oficiais* e é [...] a obra *supostamente original*". Entretanto, o que é "oficial" também é mutável:

> Em outubro de 2010, a autora da série Harry Potter, J. K. Rowling, faz um polêmico anúncio para seus fãs: a personagem Alvo Dumbledore é *gay*. A partir de então, fãs de todas as partes do mundo reagem, indignados, resignados ou até contentes. A maioria aceita a palavra da autora e considera a nova informação como canônica, independente de ter sido de seu agrado. Outra parte recusa essa informação, pois acredita que o cânone é apenas o que consta nos livros, e o autor, depois de finalizá-los, passa para a condição de leitor como os demais, e suas declarações exteriores ao texto não são levadas em consideração. (Nakagome; Murakami, 2014, p.155-6)

Na dinâmica de funcionamento do *fandom*, às vezes, a influência da produção-fã é tamanha que pode se tornar senso comum e o reconhecimento entre os pares consolida a informação. Essa é mais uma diferença que o *fandom* possui em relação ao polissistema literário: quando as experiências coletivas de leitura produzem o *fanon* (aglutinação dos termos *fan* + *canon*), levanta o questionamento sobre quem possui poder sobre o texto, pois a massa de fãs deixa marcas a ponto de se tornarem um consenso, ainda que não seja um dado previsto no material-fonte.

Com toda a sistematização já consolidada acerca do funcionamento do *fandom* e sobre a escrita de fics, assume-se que essa forma alternativa de circulação de conteúdos proliferada pela internet é, essencialmente, um fenômeno que inaugura novas possibilidades literárias (Padrão, 2007) retroalimentadas pelo consumo criativo de produtos gerados pela indústria cultural.

Vargas (2005) contextualiza que a cena fic era majoritariamente dominada por mulheres exercendo diferentes funções (simultaneamente), sejam elas de administração de sites *(webmistress)*, tradutoras, *betareaders*[13], produtoras e consumidoras de conteúdos-fã.

---

13 Leitor de confiança, geralmente faz as correções no texto da fic de maneira voluntária, atuando como revisor. Chama-se *betareader* por ser a segunda pessoa a ter acesso (o *alphareader* é o próprio produtor). Dependendo da situação, ou é alguém próximo, um amigo escolhido, ou alguém selecionado pelo *webmaster* da plataforma para a qual a fic foi enviada para avaliação.

Reis (2017), ao refletir a respeito da maleabilidade desses papéis intercambiáveis, batiza essas fãs como ciborgues.

Cada vez mais, o universo fic tem deixado de ser a égide exclusiva dessas mulheres brancas heterossexuais (Hellekson; Busse, 2014) para se constituir como um espaço aberto para outras identidades não hegemônicas que inserem interseccionalidades que vêm discutindo questões relevantes como racismo, transfobia, desigualdades sociais, entre outros assuntos.

A multiplicidade de narrativas é abarcada pela contemporaneidade e pela cultura digital. A pluralidade é incentivada pelo *fandom* e interessa, também, à manutenção do polissistema literário. O trato da fic perpassa etapas, bem como no mercado editorial, entretanto, de uma maneira mais explícita, ao passo que na realidade do livro impresso, esses cuidados preparativos do texto (e sua difusão) são manipulados por mãos quase invisíveis, pois o público consumidor geralmente individualiza a figura do "autor" ao pensar no processo de publicação.

Nesse mesmo percurso de pensar a multiplicidade da comunidade do *fandom*, o compartilhamento de funções, Jamison (2017, p.26) declara: "o autor não está morto; o autor é *legião*". Produtores de fic retroalimentam o arquivo, o autor-fantasma, e fazem as possibilidades de significado ecoarem, levando as adaptações de cânones para novos públicos (que talvez jamais chegassem a conhecer o material-fonte, não fosse por meio dessas reescritas).

2.2 Fetiches e feitiços: autoria feminina no *fandom* BL/*yaoi*

As preferências de Samila são o *yaoi*, *shounen-ai*, *shoujo-ai* e *yuri*. Tais repertórios estão relacionados à apropriação de termos da cultura oriental, em especial ao processo de japonização, que foi fortalecido por causa da difusão de mangás e animes[14] (Ortiz, 2000).

14 Histórias em quadrinhos e animações de origem japonesa, respectivamente.

Essas histórias, criadas em mangás do estilo *shojo* (ou seja, escritas por mulheres para serem consumidas por mulheres), ficaram conhecidas mundialmente entre os anos 1970 e 1980, graças à abertura mercadológica para o Ocidente.

> [...] o marco definitivo do *yaoi* como produto de larga distribuição comercial foi o ano de 1978, quando foi lançada a revista mensal japonesa *June*, [...] referência de *shojo* manga. [...] Esta publicação se preocupou com a consolidação da estética de histórias focadas na homossexualidade masculina para um público feminino. (Aranha, 2010, p.244)

Boys' love (BL) é a nomenclatura mais abrangente, termo guarda-chuva dado para toda e qualquer produção midiática (japonesa) direcionada ao público feminino e que seja focada no relacionamento entre dois homens. *Yaoi*, por sua vez, é um termo mais antigo, proveniente da expressão "***Ya****ma nashi,* ***O****chi nashi,* ***I****mi nashi*", cuja tradução seria: "sem resolução, sem clímax, sem sentido". Nessa época, *yaoi* foi cunhado para especificar *doujinshis*[15] de baixa qualidade com enredos que se limitavam ao conteúdo homoerótico, sem grande desenvolvimento das narrativas (Kotani; Noh apud Monteiro; Augusta, 2012, p.5). Um trocadilho/piada recorrente para o termo é "***Ya****mete,* ***O****shiri ga* ***I****tai*", algo como: "pare, meu traseiro está doendo".

Entretanto, frequentemente, *yaoi* e BL serão tratados como sinônimos, dependendo de onde se fala. Para o Ocidente, por exemplo, *yaoi* passou a ser um termo generalizante, equivalente ao que o BL significa para o Japão.

Os estudos-fã têm sido muito ocidentalizados depois do *boom* de séries televisivas estadunidenses e pelo próprio imperialismo das produções científicas, majoritariamente em língua inglesa. A partir da popularização de *Jornada nas Estrelas (Star Trek),* em meados dos anos 1960, fãs norte-americanas começaram a *shippar* o duo Kirk/Spock.

15 Mangás independentes.

A primeira fic *slash* da série (*A fragment out of time*), escrita por Diane Marchant, foi publicada no zine *Grup* em 1974 (Berger, 2010). Assim, a barra (em inglês, *slash*) começou a ser utilizada para denominar fics que tratam de casais homoafetivos que não existem no material-fonte. No entanto, mesmo que possuam significados semelhantes, Samila prefere as expressões orientais.

> O *slash* promove exclusivamente relacionamentos entre personagens do mesmo sexo; geralmente entre personagens masculinos. É um tipo de *fanfiction* escrito por mulheres na maioria das vezes. [...] Relacionamentos lésbicos podem ser chamados de *femslash* ou *femmeslash*. Fãs de mangá e anime preferem as versões japonesas dos termos: *yaoi* ou *shonen-ai* para casais gays masculinos; e *yuri* ou *shojo-ai* para lésbicas. (Padrão, 2007, p.11)

Para todos os efeitos, *yaoi* foi o termo selecionado para ser majoritariamente adotado por ser como Samila categoriza suas fics, incluindo *A lenda de Fausto*. Nesse sentido, "o *yaoi* prova o papel activo das mulheres na construção da sua sexualidade, na resistência ao papel passivo que as representações heterossexuais lhes tentam impor, nas suas capacidades de encarar os homens como objectos sexuais" (Monteiro; Augusta, 2012, p.12).

A produtora de fics possui a liberdade e o poder de manipular relacionamentos, destinos, aparência dos personagens (carregados de androginia) e colocar a masculinidade em posição de submissão, explorando o prazer feminino e fantasias dessa audiência em um plano simbólico e seguro.

Esses tipos de fic nem sempre são bem-vindos, bem-vistos e bem-quistos por todos (fãs e franquias), de maneira consensual. Por muito tempo, esse grupo de mulheres foi ridicularizado, sendo que o *yaoi* pode ser interpretado mais como uma objetificação da imagem masculina ou pela idealização de um relacionamento (ibidem, 2012).

A própria nomenclatura *fujoshi* já nasceu como um xingamento: "perigosas e cheias de desejo [...] forçadas a criar suas próprias histórias para alimentar seus vícios, como se a *fan fiction* fosse [...] um

laboratório caseiro de metanfetamina" (Jamison, 2017). Nem sempre *webmasters* aceitavam hospedar esse tipo de fic. Como Jenkins (2015) refere, esse material era tido como o "segredinho sujo" do *fandom* mas, graças à internet, o gênero tem saído do esconderijo e sido o principal tópico de interesse acadêmico, bem como se transformado, gradualmente, em um nicho específico de mercado (esse é mais um ponto de encontro com o polissistema literário, pois o mercado editorial também almeja abarcar esse público consumidor).

No estudo desenvolvido por Lopez Rodriguez e Rubio-Hernández (2012) a respeito das formas de representação da violação masculina em fics *yaoi*, ficou evidente a relação entre sofrimento e satisfação sexual. As cenas de estupro, frequentemente presentes em episódios de *yaoi*, são descritas por Lopez Rodriguez e Rubio-Hernández (2012) como uma ambiguidade: há a rejeição diante da humilhação de estar em uma situação tida como vexatória, mas que acaba se metamorfoseando em deleite, de modo que o personagem abusado acaba experimentando certo prazer a partir da dor que essa violação implica.

Os autores mencionados também citam Zanghellini (2009), reconhecendo que o estupro é socialmente inaceitável, mas é utilizado como dispositivo narrativo para gerar angústia e tecer a complexidade existente na tensão entre coerção e amor, além de explorar a luta das personagens para chegarem em um consenso sobre a natureza de seus próprios sentimentos de um para com o outro. Fics *dark*, como as de Samila/Ryoko-chan, inclusive, até certo ponto também reproduzem os esquemas de dominação masculina.

Na maior parte das narrativas, há a presença dos estereótipos do *seme*[16] e do *uke*[17], expressões derivadas das artes marciais. Lopez Rodriguez e Rubio-Hernández (2012) conceituam *seme* como o personagem masculino ativo, que inicia a ação sexual (muitas vezes uma violação), e é comum o outro membro do casal impor resistência inicial. O *uke*, por sua vez, geralmente é um personagem mais jovem,

16 Palavra oriunda do verbo *semeru* (atacar).

17 Palavra oriunda do verbo *ukeru* (receber).

andrógino e passivo. Essa divisão é uma das principais atrações para a audiência consumidora, que fantasia sobre a possibilidade de criar novos casais a partir de seus personagens favoritos (*shippagem*) ou discute se um determinado personagem seria *seme* ou *uke*.

Atualmente há uma tendência de desconstrução de rótulos estáticos e algumas transformações vêm sendo feitas, com *ukes* mais velhos, menos afeminados, e até mesmo há o revezamento dessas posições. Nesse cenário, também existe o *seke* (junção de *seme* e *uke*), que alterna de função sexual dependendo do parceiro. Resumidamente, são características marcantes do modelo que estabelece o *yaoi*, porém não são absolutas e imutáveis.

A estética *yaoi* é frequentemente questionada e contraposta pelo *bara*, repertório distinto, direcionado ao público homossexual masculino, com personagens de aparência rústica, máscula (estilo *daddy/bear*[18]), considerado uma vertente de *seijin* (material erótico voltado para homens). Apesar de tudo, muitas *fujoshis* também consomem e gostam de *bara* (assim como também há meninos consumidores de *yaoi)*. A principal diferença entre esses estilos reside no ponto de vista de quem produz:

> [...] o *yaoi*, em sua temática, não aborda a homossexualidade masculina real, mas sim uma representação de relacionamento homoafetivo através do imaginário feminino, e por se tratar de uma representação e não da realidade, este casal homoafetivo possui todas as características de um casal heteronormativo, porém usando um invólucro de aparência masculina, uma vez que temos corpos masculinos performando como mulheres dentro da narrativa. (Silva, 2018, p.14)

No caso de *A lenda de Fausto*, percebe-se o papel predominante de Belial como *seme*, posto que desempenha a função de demônio que corrompe e desvirtua Fausto que, por sua vez, pode ser configurado majoritariamente como *uke* durante quase toda a narrativa,

18 Em japonês, homens com esse biótipo são chamados de *kuma* (urso).

representando um humano em constante luta e resistência a seus desejos e impulsos, em uma complexa relação com a própria fé.

Entretanto, como foi mencionado anteriormente, como essas divisões não são completamente invariáveis, há cenas em que Fausto inverte essas performances que remetem às separações heteronormativas entre passivo e ativo. Resumidamente, no BL há uma fantasia coletiva em que as mulheres se desassociam de restrições sociais relacionadas ao gênero feminino, por meio de uma projeção.

Franquias como Harry Potter são *fic-friendly*, desde que não haja conteúdos homoeróticos, e essa foi uma preocupação da Warner Bros. na época. Criadores como George Lucas (*Star Wars*), Anne Rice (*Entrevista com o vampiro*) e George R. R. Martin (*As crônicas de gelo e fogo*) simplesmente não permitem ou não se agradam com nenhum trabalho oriundo de fãs.

Apesar das controvérsias, as tentativas de limitar a produção-fã são, na maioria das vezes, vãs, até porque "a intenção do autor não tem nada a ver com os efeitos que a história pode ter" (Jamison, 2017, p.240), ainda mais com a ubiquidade do digital. Mesmo que exista essa antipatia, as histórias acabam circulando, independentemente das tentativas de desautorização, deixando apenas mais clara a tensão na relação de controle que as franquias tentam exercer sobre a produção-fã, mesmo quando supostamente a apoiam. Esse tipo de preconceito com o *yaoi* é algo que está mais relacionado com um moralismo cristão da cultura ocidental. O tratamento desse repertório como tabu não é universal:

> [...] o conteúdo das narrativas *yaoi* não assombra nem surpreende a tradicionalista audiência japonesa. [...] Murasaki Shikibu, uma nobre dama de companhia do início do período Heian, escritora do clássico romance *Contos de Genji* do século XI, escreveu sobre seu herói, Genji, envolvendo-o em um relacionamento com outro homem. Também eram comuns histórias [...] entre os monges budistas e seus acólitos durante a Era Feudal, os chamados *chigo*, bem como romances entre samurais, [...] pintados em blocos de madeira (*ukiyo-e*). Não raramente os romances entre atores de teatro

> Kabuki ocorriam da mesma forma em relação a atores adolescentes (*wakushugata*) ou a atores que atuavam em papéis femininos (*onna-gata*). [...] Isto contribuiu para a tradição de romances masculinos e para a fascinação e culto pela androginia. (Silva, 2018, p.2)

Os fatos acontecem ao redor do sexo e vice-versa (a sigla TIP – Trama Impulsionada por Pornografia – resume bem a proposta desse tipo de fic). De qualquer forma, "não se limita a ser pornô feito a partir de coisas que não eram pornô. Também consiste na promoção do projeto principal da *fanfiction*, o rompimento de regras, fronteiras e tabus" (Jamison, 2017, p.13). De acordo com o estudo de Mizoguchi (apud Zsila; Demetrovics, 2017, p.4), o BL também apresenta certas características próprias, entre elas:

1. Estupro como representação de amor incontido;
2. Preservação da identidade heterossexual dos protagonistas mesmo com o envolvimento em atividades homossexuais;
3. Papéis de *seme/uke* baseados em aparência física;
4. Papéis fixos que não são revertidos;
5. Encontros que sempre envolvem sexo anal[19].

Zsila e Demetrovics (2017) também recuperam as observações de Fujimoto (2007) para evidenciar o quanto as emoções se sobrepõem às normas sociais, construções de gênero, desigualdade socioeconômica no BL. Os protagonistas, geralmente, são heterossexuais em relações com mulheres, mas que se apaixonam à primeira vista. Não existe o rótulo *gay* e o envolvimento é visto como um acidente, uma coincidência a qual todos estamos sujeitos.

Eis, portanto, uma das premissas básicas de fics do tipo: "a evolução do desejo homossocial masculino à expressão direta da paixão homoerótica, o explorar de alternativas à masculinidade

19 Tradução nossa. No original: "*(1) rape as a representation of overflowing love, (2) preserved heterosexual identity of the protagonists after being involved in homosexual activities, (3) seme-uke roles based on physical appearance, (4) fixed roles that cannot be reversed, (5) sexual encounters always involving anal intercourse*".

tradicional, a inserção da sexualidade em contexto social amplo" (Jenkins, 2015, p.192).

Esses atributos das narrativas também são criticados pela comunidade, pois não levantam questões relevantes da realidade LGBTQIA+ como a AIDS, a aceitação da família, o casamento entre pessoas do mesmo sexo, o amparo legal e outros desafios enfrentados. O debate sobre *yaoi* ganhou espaço na década de 1990. Conforme o contexto histórico apontado por Mizoguchi (apud Zsila; Demetrovics, 2017), o ativista Masaki Satō publicou um manifesto em zine, problematizando o BL por trazer uma imagem irreal que até aumentava a discriminação, uma vez que a maioria da população gay não corresponde à figura *bishounen*[20], pois são somente homens medianos com empregos comuns e tal romantização apenas potencializa os abismos preexistentes e que, em vez de promover tolerância, só serve de fonte para o entretenimento privado de mulheres, longe de ser um meio de apoio às minorias, pois é pautado na objetificação do mundo homossexual masculino.

O *slash* também sofre críticas. Jenkins (2015) cita que Kendra Hunter, em um ensaio de 1977 sobre *fanfiction*, trata-o como "estupro da personagem" e conspurcação. Em contraposição, Linda Williams (1990) e Andrew Ross (1989) apud Jenkins (2015, p.199) defendem o potencial utópico da imaginação pornográfica, em que o *slash* talvez esteja estabelecendo novos rumos na representação do desejo sexual, na "possibilidade de existir algo alheio [...], de combinar elementos de masculinidade e feminilidade numa identidade satisfatoriamente completa mas constantemente fluida". No entanto, não é algo que ocorra de forma totalmente estável e coerente, apesar de muitas fãs estarem procurando se alinhar cada vez mais com a comunidade gay e examinar as implicações políticas de suas fics.

---

20 Termo bastante usado no universo *yaoi* para designar personagens de rapazes jovens de aparência extremamente bonita e andrógina, tão atraentes que ultrapassam os limites da orientação sexual (chamam a atenção até mesmo de homens hétero).

O gênero BL, portanto, flutua nesses conflitos e navega entre o mundo heteronormativo e a homonormatividade ficcional, pois constrói um "*continuum* entre desejo homossocial e homossexual" (ibidem, p.209), desmascarando o erotismo da amizade entre homens e o que impede de haver intimidade, representando tais interações em uma chave "face a face", em vez de "lado a lado"[21] (Woledge apud Edwards, 2017). Edwards (2017) também recupera o estudo de Alexander Doty[22], em que ele diagnostica a existência de elementos *queer* no texto-fonte, mas que são ignorados pela audiência heterocêntrica e homofóbica[23].

Nas histórias do gênero, borram-se as fronteiras entre camaradas e amantes. Em muitos casos, ocorre uma potencialização/extrapolação do subtexto já disposto no material-fonte, como na relação de produtos que fazem uso da estratégia de *queerbaiting*[24], a exemplo da série televisiva *Sherlock*, da BBC.

Ainda que existam essas lacunas dentro das problematizações geradas pelo ato político que perpassa o BL/*yaoi*, Zsila e Demetrovics (2017) realçam que o BL inspirou a criatividade de fãs, que começaram a se expressar com produções que entrelaçam seus próprios desejos e a arte, criando uma comunidade (colabor)ativa que estabeleceu um espaço de apoio entre mulheres que almejam compartilhar fantasias sem pressões sociais e que também querem alcançar o mesmo para a população gay. Os autores resgatam as

---

21 Tradução nossa. No original: "*they depict interaction between men as 'face-to-face' rather than 'side-by-side'*".

22 Ver *Making things perfectly queer: Interpreting mass culture* (1993).

23 No original: "*he argues that queer readings are not against-the-grain readings of television and films because there are already queer elements embedded in the text, but rather audiences have 'heterocentrist/homophobic training'which encourages dismissal of queer elements in the text and 'read straight'*".

24 "Sem tradução concreta, o mais próximo da expressão em português seria 'fisgada de *queer*'. O termo [...] foi criado e teve sua definição [...] desenvolvida por comunidades de fãs. [...] *Queerbaiting* é [...] uma maneira de fisgar a comunidade *queer,* atraindo-a e tornando-a parte da audiência, porém sem atender às suas expectativas, evitando – também – de colocar em risco a grande audiência conservadora" (Moraes, 2018, p.40).

considerações de Chou (2010) e Pagliassotti (2008), buscando compreender as razões subjacentes que levam ao consumo de *yaoi*. Nesse percurso, foram encontradas dez dimensões motivacionais, pautadas em justificativas dadas pelas próprias fãs.

A dimensão (1), do amor "puro" sem gênero, englobou respostas que enfatizam a expressão do amor por parte dos personagens de BL, independentemente de expectativas sociais. O aspecto (2) está relacionado à atitude pró-gay e ao amor proibido/transgressivo, pela naturalização da homoafetividade. O âmbito (3) é o de identificação/autoanálise e auxiliou no processo de autoconhecimento mais profundo sobre o que as fãs nutrem como desejos sexuais. O ponto (4) traz os elementos melodramáticos/emocionais, que atraíram os fãs por causa da carga de conteúdo forte evocado pelas histórias. O tópico (5) se dá graças ao desinteresse por romances *shojo* padrão, pois, de acordo com as fãs de BL, são muito superficiais e unidimensionais. A dimensão (6) é apontada porque o gênero está próximo dos gostos e pontos de vista das fãs, que anseiam um produto erótico "feito por e para mulheres". A chave (7) é a do escapismo, simplesmente, pois há a ilustração de personagens fictícios que expandem a imaginação e levam a esquecer a vida real. A motivação (8), especialmente para mangás/animes, remete à apreciação da arte e da estética dos traços característicos do BL. A questão (9) é a do entretenimento, diversão, passatempo. Por fim, várias fãs foram levadas a consumir BL por considerarem o material excitante (10).

Acredita-se que uma das principais falhas no estudo sobre a escrita de *yaoi* seja exatamente a tentativa de unificar os estímulos de produção de narrativas, pois o *fandom* é plural e há disponibilização tanto de fics que desconstroem o *yaoi* tradicional quanto daquelas que mantêm as representações que reproduzem a heteronormatividade. Há enfrentamento, mas também há diversão e ludicidade, como Coppa (2014) aponta ao discutir o caráter performativo e dramático da fic, em vez do critério literário em si, percebendo a complexidade das motivações que permeiam as subjetividades, particularidades, significações, nuances e até mesmo contradições dessa (re)escritura.

Jenkins (2015, p.210) estabelece uma estrutura esquemática do *slash*. Para ele, a "fórmula narrativa [...] envolve uma série de movimentos que partem de uma parceria inicial, passam por uma crise de comunicação que ameaça perturbar a união e chegam à confirmação através da intimidade sexual". Para o teórico, a trajetória narrativa das histórias sobre "primeira vez" segue quatro premissas:

1. Relacionamento pregresso: contextualização da relação pregressa seguindo o cânone (exemplo: Sherlock Holmes e Watson com o vínculo de detetive e amigo, além de colegas de quarto). Jenkins (2015, p.211) reforça que "os contos *slash* presumem que as personagens possuem desejos sexuais que nunca são explicitados (nem diretamente sugeridos)". Outra maneira de iniciar uma fic *slash* é em uma situação de quase morte de um dos parceiros, nos momentos de *hurt-comfort* já mencionados, quando há o reconhecimento da fragilidade e do sofrimento caso o companheiro se ferisse ou morresse.
2. Distopia masculina: gerada pela intensificação de barreiras criadas pela resistência à ativação do desejo masculino. As personagens sentem, mas não querem atrapalhar e prejudicar o vínculo já estabelecido, e tendem a se retrair e reprimir as próprias emoções para não colocar em risco a relação. O autocontrole complica a comunicação entre as partes, que ficam tensas como nunca. Essa falha de expressão frequentemente gera episódios de estupro e brutalidade, pois cedem ao desejo de uma maneira controversa e/ou sob resistência.
3. Confissão: momento em que a tensão entre os dois personagens se torna insustentável, a comunicação está prestes a chegar ao colapso e a relação outrora saudável e de cumplicidade parece que vai ser perdida para sempre. Um dos homens tenta encontrar alternativas verbais/físicas de se expressar. A reação do outro pode ser brutal, de surpresa, de horror, ou de aceitação.
4. Utopia masculina: após a confissão, abre-se a autonomia dos corpos. Jenkins (2015) percebe que o erotismo do *slash*

> é o da libertação emocional e aceitação mútua. A androginia resume o espaço utópico onde gênero e identidade sexual são categorias fluidas e transcendidas. Assim, a androginia no *slash* não implica "perda da masculinidade", mas sim novas expansões dentro do *continuum* homossocial, sem rigidez de limites entre masculinidade e feminilidade.

Portanto, o *yaoi* é tido como uma resposta crítica à sociedade patriarcal, desenvolvido por meio do escapismo enraizado na insatisfação com os papéis tradicionais de gênero (Kamm apud Zsila; Demetrovics, 2017). Em contraposição, histórias de BL igualam as relações de dominação e poder (Chou apud Zsila; Demetrovics, 2017), apresentando personagens masculinos idealizados com alma feminina (Fujimoto apud Zsila; Demetrovics, 2017).

Essas reflexões são relevantes para compreender o que compõe e como se constitui a audiência consumidora no polissistema *fandom,* bem como visualizar a constituição dos modelos que consolidaram esse tipo de repertório.

2.3 De *fujoshi* a *ficwriter:* o lugar de Samila nos polissistemas

De acordo com definição dada pela própria Samila em suas biografias, costuma apresentar-se como "uma moça amapaense que gosta de falar de si mesma na 3ª pessoa, de modo que se crie, ao menos momentaneamente, a ilusão autoinduzida de que ela não sou eu". Além dessa descrição, ela se resume assim: "nasceu em uma sexta-feira 13, em julho de 1990, na cidade de Macapá, capital do Amapá. Garota quieta e *nerd,* louca por RPG[25], *power metal,* fantasia

25 Sigla em inglês que significa *role-playing game,* espécie de jogo de mesa onde os jogadores atuam como personagens em um universo ficcional criado colaborativa e improvisadamente. Também existem videogames do gênero.

e quadrinhos japoneses". Percebe-se que Samila já se apresenta como fã desde o começo.

O título deste tópico faz referência ao percurso de Samila enquanto fã até se tornar produtora de fics *yaoi*. *Fujoshi* pode ser traduzido como "garota podre", um apelido (a princípio) pejorativo que identifica mulheres interessadas em mangás e animes que possuam narrativas contendo relacionamento homossexual masculino. Hoje em dia a palavra perdeu a carga negativa, apesar do *yaoi* ainda enfrentar relativa resistência e falta de aceitação por parte do público que se encontra fora desse nicho.

Em entrevista concedida ao *BetaCast*[26] para Bloody Heartless e Salow em 2013, Samila afirmou ter iniciado a vida de *fujoshi* após ter contato com os produtos da Clamp[27]. *Blind Angel* foi sua primeira fic, quando tinha, aproximadamente, 15 anos de idade. No bate-papo, Samila confessou ser influenciada no mundo das fics por Leona EBM[28] e cita: "em termos de literatura mesmo", assumiu se inspirar nas obras de Guy de Maupassant.

Além disso, Samila citou que "lê mais fics do que livros de fato". Por meio do discurso assumido por Samila, ficou evidente uma reprodução da já debatida e suposta separação entre os dois universos: fã e literário. No entanto, em entrevista concedida a esta pesquisadora oito anos depois, Samila modificou (relativamente) essa opinião, dizendo não fazer mais essa separação hierárquica entre produção-fã e produção literária:

---

26 Podcast vinculado ao blog *Liga dos betas*, formado por membros do Nyah! A entrevista completa está disponível em: https://www.podomatic.com/podcasts/ligadosbetas/episodes/2013-10-01T13_18_06-07_00.

27 Estúdio surgido em 1987, inicialmente com onze integrantes. Atualmente composto por quatro artistas e liderado pela roteirista Nanase Ohkawa, popularizou-se no Brasil em 2001 pela JBC. É famoso por títulos como *Sakura Card Captors*, *X/1999*, *Tsubasa*, *Chobits*, *XXX Holic*, entre outros.

28 Produtora de fics bastante conhecida no *fandom yaoi*. Em seu perfil no Wattpad (https://www.wattpad.com/user/Leona-EBM), ela informa: "[i]nicialmente comecei com *fanfictions* de mangás e animes japoneses e com o tempo fui direcionando a criatividade para trabalhos autorais ligados ao mundo homossexual".

> Antigamente... [...] Eu tinha essa visão de que... não que a *fanfic* não fosse literatura, mas ela era uma literatura inferior; era como eu via, tipo... havia sempre uma separação entre os autores de *fanfic* e os autores que publicaram livros. Só que, com o tempo, eu fui verificando (até com a facilidade de entrar no mercado literário e com crescimento do número de escritores de *fanfics*) que dois fenômenos aconteceram, que foi: o nível das *fanfics* aumentou muito – de algumas, não de todas, obviamente – e o nível da publicação editorial – também não de todos –, mas desceu bastante o nível de alguns textos aí, que a gente vê publicado e pensa: "meu Deus, como isso foi publicado"? E às vezes isso foi publicado até por uma editora grande e virou um best-seller, e você olha e pensa assim: "nossa, eu posso falar cem *fanfics* que são muito melhores do que isso e nunca foram publicadas", entendeu?

A quebra de status entre os polissistemas de circulação da obra foi paulatina e gradual e perpassou processos tanto internos quanto externos de desconstrução do paradigma de valoração do livro como produto/instituição central de legitimação de autoria, como será argumentado mais adiante.

Seguindo a historicidade do fenômeno estudado, em 2008, Samila Lages, sob o pseudônimo[29] de Ryoko-chan, possuía um perfil ativo na plataforma Nyah! e foi como todos puderam começar a apreciar *A lenda de Fausto*, publicada em fragmentos a cada post. A partir de 2010, começou a divulgar materiais relacionados à narrativa em seu blog.

Em um final de semana de 2009, à tarde, ela estava sentada com um stand reservado no Amapanime, evento que ocorria anualmente na cidade de Macapá, voltado para o público *otaku* (fãs de animes e mangás). Trata-se de uma espécie de feira, onde há competição de videogames, concurso de *cosplay*, venda de produtos, oficinas e atividades formativas, sessão de filmes e shows de bandas locais. Lá estavam diversos exemplares impressos da versão inicial e artesanal

29 O termo estrangeiro *pen name* também é usado para se referir à identidade virtual de um(a) *ficwriter*.

de *A lenda de Fausto*. Entre as programações do evento, os transeuntes podiam adquirir o zine autografado.

Tempos depois, em 2011, Samila (na época então com 20 anos de idade) lançava *A lenda de Fausto* pela Editora Multifoco, no dia 11 de março do ano supracitado, nas dependências do Sesc Centro. Entretanto, no ano anterior (2010), já havia tido a primeira publicação ("A canção do carrasco") dentro da antologia de contos de terror *Sinistro! 2*, organizada por Frodo Oliveira, apresentada também pela Editora Multifoco.

Apesar do destaque no *fandom*, foi a participação de Samila em *Sinistro! 2* que rendeu a ela a indicação em uma lista que a destacava como uma das dez escritoras que solidificaram o horror na literatura nacional. A recomendação veio por causa desse primeiro contato com a editora e, por meio da antologia de contos, ela conseguiu publicar a versão física da fic.

> Samila Lages, falo aqui desta menina que ainda sequer tem seu livro publicado, mas digo que as editoras deveriam prestar bastante atenção. A jovem de Macapá estreou no mundo impresso na antologia Sinistro! 2, da Multifoco, com o conto "A canção do carrasco", o que foi suficiente a mim ver nela uma autora pronta, e dona de um texto de qualidade literária difícil de ser encontrada. (Eralldo, 2011)

Também em 2011, integrou a coletânea *Elas escrevem 2*, da editora Andross. No ano seguinte, em 2012, participou do volume do *Livro do medo*, da Orago. E graças ao romance *A lenda de Fausto*, Samila foi apontada em primeiro lugar como uma das dez escritoras da geração de novos talentos da literatura brasileira.

> 1 – Samila Lages: A jovem escritora de Macapá está debutando na literatura com o livro A Lenda de Fausto, que por sinal será lançado no dia 11 de março no Sesc Centro Macapá/AP. Já comentei sobre ela aqui no "listas", elogiando seu texto em uma antologia de contos, pois a jovem [...] é proprietária de uma escrita muito singular. (Munhoz, 2011)

O livro foi alvo de inúmeras resenhas de blogs especializados, tais como *Listas literárias, Fic lovers* (por Josiane Veiga), *Lyli Kouga* e *Hollow Moon* (por Miyaneo). Mais adiante, em 06 de maio de 2014, ela lançava seu segundo trabalho: *Botos, sátiros e dragões,* dessa vez pela All Print Editora. Referido por Samila como uma "coletânea de contos, poemas e ilustrações sobre o mundo ocidental", essa obra foi custeada pelo Governo do Estado do Amapá (GEA)/Secretaria de Estado da Cultura (SECULT), por meio do edital de criação literária Simãozinho Sonhador[30] (2013), que premiou onze propostas.

Em 2016, enfim, escreveu em parceria com outros produtores da literatura amapaense a coleção *Trilogia poética – Os opostos existenciais*, publicada pela editora Chiado. Dividida em três tomos ("Amor & Ódio"; "Luz & Trevas" e "Vida & Morte"), os poemas presentes tentam confrontar esses três extremos e, "ao fim de cada tomo os seis autores aos pares se (des)dobram em um" (Mergulhão, 2016).

Hoje Samila é graduada em Administração, concursada e residente no estado de São Paulo, mas mantém estreito laço com o Amapá. Ela possui muitas outras histórias disponíveis no Nyah!, sempre assinadas com o pseudônimo Ryoko-chan. A conta no Nyah! dispõe de diversas fics avulsas, entre elas: *Bons pais*, *Para sempre*, *O capitão*, *Seu mundo*, *Bittersweet*, *Tufão*, *Titânia*, *Belial*, *Eles*, *A dança das bonecas*, *Carlo*, *Inferno*, *Arthur*, *Ilusões*, *Ensaio sobre a mente dele*, *O espelho*, *Lírio*, *Sonho*, *O poder do sangue*, *Existências* e outras, a maioria delas dentro dos gêneros *yaoi, shounen-ai, shoujo-ai* e *yuri*. Mais recentemente, Samila passou a utilizar o Spirit[31], abandonando

---

30 Simão Alves de Souza, popularmente conhecido como Simãozinho Sonhador, é um ícone da poesia de cordel do estado do Amapá. Faleceu em 5 de janeiro de 2019, aos 87 anos; ao longo de sua vida, o escritor escreveu 22 livros, sendo o *ABC da Mulher* seu trabalho mais famoso (Vidigal, *G1 Amapá*, 2019).

31 Assim como o Nyah!, Spirit é um site especializado na publicação de fics (https://www.spiritfanfiction.com/). A conta "ryoko_chan", cadastrada desde 26 de junho de 2014, possui até o momento mais de trinta histórias publicadas. No texto introdutório do perfil, Samila escreveu: "Eu gosto de drama, eu amo chocar e fazer chorar, mas às vezes escrevo coisas fofinhas também, então...".

a plataforma anterior que, segundo ela, estava recebendo "poucas *reviews*", como ela esclarece em entrevista exclusiva:

> Com certeza o Spirit está com muito mais usuários ativos... É porque... Eu sei que eu tenho, ainda, vários leitores no Nyah!, mas são os chamados leitores fantasmas, que apenas leem e não comentam. No Spirit, apesar de também ter esses leitores fantasmas, existe um botãozinho lá que é tipo "dar um *like*" na *fanfic*, que é pra você saber que alguém leu e, apesar de não ter deixado um comentário, você sabe que alguém entrou lá e leu e gostou, então é melhor do que não ter *feedback* algum, que é o caso do Nyah! O Spirit... Ele tem uma limitação, no sentido de que ele é mais voltado, realmente, para *fanfics* de anime, de séries e livros. Então não tenho muito retorno nos originais lá e também nem coloquei os originais longos, porque eu estou reformulando eles e porque também tenho um problema com histórias inacabadas, então como eu tenho as *fanfics* originais inacabadas e que algumas delas eu sei que eu nunca vou acabar (que eu já abandonei mesmo, que eu já tenho até raiva quando eu recebo um comentário dizendo, me perguntando se eu vou acabar aquela história), eu deixei elas bem longe do Spirit; então o Spirit ficou aquele lugar *clean* onde eu só tenho, basicamente, *fanfics* de séries de animes e que são coisas que, se eu não acabei, eu sei que eu vou acabar. Então é o mundinho perfeito das minhas *fanfics* lá, diferente do Nyah!, que está cheio de coisa inacabada.

Como a própria Samila/Ryoko explica, ela separou em duas plataformas seus trabalhos originais (presentes no Nyah!) e os baseados em animes (disponíveis no Spirit). Além delas, há as fics escritas em língua estrangeira. Cada uma das interfaces possui um perfil de postagem. As histórias em inglês são postadas no Archive of Our Own (AO3) e uma delas (intitulada *Loss*) já foi traduzida e passou pelo processo de versão para o russo:

Figura 2.1 – Captura de tela: fic *Loss*, de Ryoko-chan, traduzida para o russo

Loss

Brainaids

Summary:

Ты просыпаешься в ужасе, будто после худшего из возможных кошмара, но не можешь вспомнить его. Пытаясь успокоиться, ты тянешься к другой стороне постели, чтобы обнять своего брата.

Но там никого нет.

Notes:

A translation of Loss by Ryoko_chan.

(See the end of the work for notes.)

Ты просыпаешься в ужасе, будто после худшего из возможных кошмара, но не можешь вспомнить его. Пытаясь успокоиться, ты тянешься к другой стороне постели, чтобы обнять своего брата.

Но там никого нет.

Волна страха пробегает по позвоночнику, знакомое чувство потери охватывает твою душу, будто ты далеко не в первый раз просыпаешься без Санса поблизости.

Херня. Этот ленивец никогда не просыпается раньше тебя. Его всегда приходилось чуть ли не силком тащить из постели.

Fonte: perfil de Brainaids no AO3[32]

Para Murakami (2016), *reviews* são provas de reconhecimento social que fortalecem o status e "o nome do autor". A falta de *reviews* leva muitos produtores a pararem com o andamento das fics e isso já aconteceu com algumas histórias de Samila/Ryoko-chan que ficaram sem conclusão, inclusive duas outras narrativas que compõem o universo ficcional de *A lenda de Fausto*.

2.4 Lenda corrompida: o mito fáustico *yaoi*

> O desejo era a mais intensa demonstração da vida e isso fascinava Belial como nenhuma outra coisa. Desejo. Era essa a verdadeira fonte de toda a existência de Belial, de seu orgulho e de sua luxúria. Era o desejo que o tornava mais demônio e mais humano ao mesmo tempo. [...] O desejo era o verbo humano. [...] Tudo perdia valor perto daquilo que sentia por Fausto. [...] Desejava, mas também amava. (Lages, 2011, p.181)

32 Disponível em: https://www.archiveofourown.org/works/23450242.

Entre os inúmeros materiais que compõem o arquivo-fáustico, destacam-se: *Historia von dr. Johann Fausten* (1587), de Johann Spies, "mas que ficou conhecida apenas como *Faustbuch*" (Nery, 2012, p.50); *A história trágica do Doutor Fausto* (1589), de Christopher Marlowe; o *Fausto* (1760) de Gotthold Ephraim Lessing; *A vida de Fausto* (1778), de Maler Müller; *Vida, feitos e danação de Fausto* (1791), de F. M. Klinger; *Fausto* (1808), de Wolfgang von Goethe, versão mais conhecida da história; *Doutor Fausto* (1947), de Thomas Mann; em Portugal, há *Doutor Fausto* (1991), de António Vieira e *Primeiro Fausto*, de Fernando Pessoa (obra inconclusa); também não terminada é a peça *Meu Fausto*, de Paul Valéry; no Brasil, podem-se ressaltar a peça *A última encarnação do Fausto* (1922), de Renato Vianna, o romance *Angústia de Fausto* (2004), de Paula Mastroberti (obra infanto-juvenil), e *Fausto* (2017) de Del Candeias, apenas para citar alguns casos. Mas os exemplos não são facilmente identificáveis, pois vão desde Guimarães Rosa (em *Grande Sertão: Veredas*) a personagens como Felix Fausto, da DC Comics, perpassando episódios do seriado mexicano *Chapolin Colorado*[33] e até do anime *Shaman King*[34].

Em contra/justaposição às demais abordagens do mito fáustico, Samila apresenta uma nova visão. Como ela mesma sintetiza: "*A lenda de Fausto*, e como o nome indica, é uma das tantas versões que a lenda alemã já teve, com o diferencial do romantismo, drama e erotismo que eu coloquei nessa que escrevi". É aqui que Samila se posiciona no (polis)sistema e deixa clara a sua gestão de autoria: apresenta-se como uma produtora de fics *yaoi*. Mas, no polissistema

33 Capítulo "De acordo com o Diabo" (1976), disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=1KNezGBT6fk.

34 Samila também utiliza esse anime como material-fonte, principalmente na modificação do nome das personagens (Eliza é a amada de Fausto em *Shaman King* e na fic), bem como na abordagem sobre o tema da necromancia. A história de Faust VIII, descendente direto de Fausto, é tratada nos episódios "Esqueletos assassinos", "O grande amor de Faust" (2001) e em "Uma forma de coragem" (versão para a Netflix, 2021). Vide: https://www.youtube.com/watch?v=YNG4cuc3fG0.

literário que, aparentemente, desassocia-se desse contexto, é vista como uma produtora de romances homoeróticos.

É perceptível que Samila & Ryoko não executam as mesmas funções como autora, e nem as mesmas funções no *fandom* e no polissistema literário: no *fandom*, Ryoko-chan ocupa o centro do polissistema *yaoi*. No polissistema literário, Samila permanece na margem dos romances LGBTQIA+, direcionando-se a uma segunda aproximação com uma posição central no polissistema da literatura amapaense.

Ratificando essa afirmação acerca da narrativa transgressora de Samila, em entrevista ao blog *O lado obscuro do abismo*, em 2014, ao ser questionada a respeito das críticas recebidas por ela quanto à temática abordada em *A lenda de Fausto,* Samila reforça: "o fato é que meus textos têm um público que já está muito bem familiarizado com os temas maduros e polêmicos, e com a carga de erotismo presente. Na verdade, muitas vezes o público até cobra por isto".

O homoerotismo presente nas histórias *yaoi*[35] é visto como recorrente na narrativa de Samila, em especial em *A lenda de Fausto*, e foi essa característica que cativou um nicho fixo em suas redes. Em vista disso, a história de Samila possui dezesseis capítulos, caracterizando-se como uma *novel lenght* fic, cuja extensão se equipara à de um romance (Vargas, 2005, p.32).

A cultura-fã se apropriou de convenções e repertórios da literatura impressa para a criação de seu próprio repertório. Isso é lógico ao considerar que alguns dos primeiros *fandoms* foram concentrados nos trabalhos de Jane Austen e Sir Arthur Conan Doyle, por exemplo. Nessa chave de um repertório construído a partir do *remix,* a fic se passa em um ambiente germânico e medieval, com elementos típicos da ficção gótica: o *locus horribilis* (castelos, calabouços), seres sobrenaturais (neste caso, anjos e demônios) e a presença

---

35 Em entrevista ao blog da *Liga dos betas*, Samila reforça que não considera sua produção como literatura *queer,* e sim *yaoi* mesmo, a considerar o que gera todas as narrativas, que são primeiramente fics que seguem as já apresentadas características estruturais.

martirizante do passado, iniciando-se com a apresentação do personagem faustiano como homem íntegro, correto e santo, mas que já estava idoso, enfermo e abandonado numa cama, fator que começou a abalar a sua fé. Isso chama a atenção de Lúcifer que, no intuito de se vingar de Deus, escolhe Belial, o mais belo entre todos os demônios, para cumprir a missão de corromper o humano. Entretanto, Belial e Fausto se apaixonam e o corruptor é corrompido.

Belial é um coringa. Por ser quem firma o contrato, pode ser relacionado à imagem mefistofélica. Por entregar-se cega e inteiramente ao amor por Fausto ao longo do tempo, possui a devoção de Gretchen/Margarida. Dono de uma beleza incomparável, carrega o ideal imagético de Helena. Nesse panorama, Belial é o ser que cristaliza "a hibridação dos desejos (homoerótico e heteroerótico), como também a hibridação dos gêneros (masculino e feminino). Então, haverá apenas corpo e desejo. É a simplificação, é a origem, é a pureza anterior a qualquer construção histórica e cultural" (Souza, 2010, p.40).

O par não normativo é composto por um ser sobrenatural, um anjo caído. Mas não é raro encontrar fics de ficção científica com alienígenas, lobisomens, vampiros e outros seres místicos em práticas sexuais pouco ortodoxas, todas com o mesmo posicionamento de enfrentamento ao engessamento das sexualidades. Como Jamison (2017, p.215) resume, a "*fanfiction* nos transforma em Deus em um mundo que não nos pertence".

Dessa maneira, é perceptível a existência de uma dupla reescrita de personagens; ao mesmo tempo que leva Fausto à perdição (figura mefistofélica), é por meio dela que ambos encontram a salvação (figura de Margarida, em Goethe), e nesta dualidade Belial é o resumo da ambiguidade no movimento narrativo. A androginia de Belial – e a de todos os demais anjos e demônios – cristaliza a ideia de convivência/coexistência do paradoxo convergente do profano e do divino no fim deste contraste desejo-amor.

Além de Belial, Samila introduz outras personagens da crença cristã, como anjos e arcanjos (Barachiel, Uriel, entre outros), profanando dogmas engessados. Questões como o pecado perpassam toda a narrativa, que se desvela em uma ação de um Deus

misericordioso, que concebe o amor como manifestação pura independentemente de gênero.

O *yaoi* é mais uma das maneiras de subversão ao cânone. Em *A lenda de Fausto*, aborda-se o antagonismo de um casal *enemyslash*, desenvolvendo a dissolução das divergências entre o homem e o demônio. Tosenberger (apud Jamison, 2017, p.135), em um estudo sobre fics *slash* do *fandom* de Harry Potter resume o cerne desse jogo de ódio e amor: "o desgostar mútuo é refeito na tensão sexual e, quando os personagens são dois homens, parte do prazer está em ver a negociação [...] das expectativas de agressão masculina (em vez de amizade) em termos de desejo".

O gótico expõe, por meio da literatura, tabus diversos. Além disso, é campo de testes para gêneros e sexualidades não autorizados e marginalizados. Samila vai além dos binarismos ao explorar uma relação entre humanos e seres sobrenaturais, porque "a ficção gótica não é tanto sobre desejo homo ou hetero como é sobre o próprio desejo em si" (tradução nossa)[36].

Longe de possuir uma relação de subordinação ao cânone e ao mito, *A lenda de Fausto* inaugura uma natureza questionadora e crítica suportada pelos próprios gêneros que a originaram: por se tratar de uma *darkfic*[37] com muito *lemon*[38], revê o clássico em uma nova perspectiva, utilizando-se do mito fáustico, enquanto linguagem originária, para resgatar a tradição e ao mesmo tempo estabelecer uma ruptura com ela.

A lenda de Fausto é um reflexo do ofício do *fandom*, a lida do retorno ao pretérito que aponta para o futuro: retorna ao clássico para depravá-lo, posto que o gótico moderno não se atém em

---

36 No original: "*Gothic fiction is not about homo or hetero desire as much as it is about the fact of desire itself*" (Haggerty, 2005, p.384).

37 De acordo com o suporte do Nyah!, uma *darkfic* é caracterizada pela abundância de cenas intencionalmente perturbadoras, que envolvem violência, com uma atmosfera depressiva, sombria e angustiante.

38 Para o blog *Liga dos betas* (2014), vinculado ao Nyah!, o termo *lemon* indica que haverá cenas de sexo explícito entre personagens do sexo masculino em boa parte da fic.

explorar a temática da perversão somente para satisfazer e reafirmar polaridades conservadoras preexistentes (McCallum, 2014).

Evidencia-se a aproximação de *A lenda de Fausto* com o folclore alemão – desde o título –, reforçando o caráter transformativo dessa prática de reescrita. Dentro do mesmo universo ficcional, Samila elaborou ainda os *spin-offs Relatos da queda* (pré-sequência que explica, a partir do ponto de vista de Belial, a história de como ele se tornou demônio) e *O trilo do diabo* (sequência que conta outra história de Belial, após o caso com Fausto).

Figura 2.2 – Fanart por Ray Nee: rascunho de Giuseppe Tartini, personagem de *O trilo do diabo*

Fonte: *fanpage* de *A lenda de Fausto* no Facebook[39]

39 Disponível em: https://www.facebook.com/alendadefausto/.

É exatamente sobre essa prerrogativa que o gótico se (des)estabiliza: para ser verdadeiramente estranho, deve haver inversão e ambivalência no limiar de algo: fronteiras entre vida e morte, real e sobrenatural, humano e demoníaco, fetiche e violência, estupro[40] e consentimento, movimentos dialéticos que alternam entre si e constroem dicotomias híbridas, não excludentes.

Após essa breve contextualização, é importante esclarecer que não nos debruçaremos tanto sobre os aspectos textuais da narrativa, posto que o fenômeno que mais chama a atenção para fins da presente proposta assenta-se na investigação dos caminhos traçados no processo da fic para o livro e o encontro entre polissistemas, discussões que serão mais profundamente observadas a seguir.

40 Outro gênero bastante popular é o *shota*, em que pré-adolescentes são objetos de atração sexual de personagens mais velhos. Temas como incesto, por exemplo, são comuns. As principais controvérsias seriam de que esse tipo de produção estimularia a pedofilia e o abuso infantil, entretanto, por se tratar de ficção, a circulação de materiais com esse conteúdo não é proibida no Japão. O país já até argumentou acerca da proposta do Protocolo Facultativo à Convenção sobre os Direitos da Criança, elaborado pela ONU, rebatendo a recomendação que inclui o "não uso de pessoas reais" (GP, 2019).

3
Faces e interfaces: *A lenda de Fausto* no Nyah!

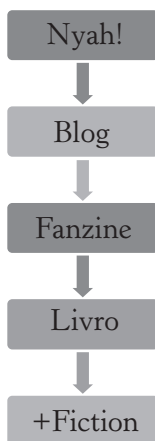
> *O suporte é, talvez, o que se vê menos e o que conta mais.*
>
> (Debray, 1993, p.207)

O conceito de *cibridez* é baseado na infiltração entre redes analógicas e digitais, de maneira a ressignificar mecanismos de leitura previamente estabelecidos, em um processo que institui uma constante reinvenção no contato entre a cultura impressa e digital, influenciando, diretamente, a produção e transmissão de textos, sons, imagens e outros signos (Beiguelman, 2003). Isso culmina em um "contexto de leitura mediado por interfaces conectadas em rede que permitem experiências de leitura agenciadas pela hibridização das linguagens e cibridização dos espaços (online e offline), que corrompem a estrutura clássica da página" (Beiguelman, 2004, p.2).

Aliás, cabe até perguntar se ainda existe offline: "a estrutura clássica da página" é resenhada por vlogs de *booktubers*; produtores de livros impressos são, ao mesmo tempo, *digital influencers*; o processo de escrita de uma obra é descrito diariamente em *tweets* e *threads* a respeito do trabalho que está por vir; produtores investem cada vez mais em narrativas transmídias. Em especial, no contexto

da pandemia de covid-19, entre outras práticas que apontam, diretamente, para essa chamada "infiltração" entre redes, muitos lançamentos de livros foram realizados por meio de *lives*.

O objeto desta obra, que será tratado como um sistema completo e complexo, e por meio do entendimento de que cada um dos modos de circulação deste produto, dentro de diferentes ambientes, integra um todo, estabeleceu-se o seguinte movimento de multipresença de *A lenda de Fausto*:

Figura 3.1 – Mídiuns de *A lenda de Fausto*

Fonte: elaborado pela autora

A lenda de Fausto não é somente o romance: também é a fic de Ryoko, fic de fãs, *fanarts* divulgadas no blog da produtora, zine e aí, então, o livro de Samila. A figura anterior busca compilar, cronologicamente, a sequência de mídiuns que compõem o sistema que possui múltiplas materialidades inscricionais.

O +Fiction é o último item desse percurso. Isso se deve ao fato de que é uma plataforma substituta do Nyah! O conteúdo está disposto lá porque ocorreu uma migração de todo o Nyah! para o novo ambiente. Ou seja, não foi diretamente utilizado por Samila para postar *A lenda de Fausto* na época; trata-se de um fenômeno posterior até mesmo à publicação da obra impressa. Por isso, consta na

figura e compõe o sistema da obra; todavia, por questões de instabilidade de uma plataforma ainda em fase de testes, não entrará como objeto de análise neste trabalho.

Ainda que o +Fiction seja uma plataforma recente, estabelecida ulteriormente ao livro, que não será profundamente discutida por causa do recorte feito (por assumir que não temos a propriedade necessária de nos ocuparmos com algo que ainda está em introdução e não completamente inaugurado), a existência dela por si só já serve para desestabilizar a ideia do impresso como fim, como culminância, como objetivo peremptório ou produto que "encerra" a obra.

Desde o livro, lançado em 2011, em 2021 esta nova plataforma está evidenciando tanto a perda do controle sobre as reverberações da narrativa, quanto o fato de que *A lenda de Fausto* é processo. Processo esse cujo desenlace se encontra em aberto, inconcluso, seja pela atualização da plataforma que hospeda as fics, seja pelos *spin-offs* que carecem de conclusão, seja pela própria característica das obras geridas no seio da cultura digital que desconstroem uma ideia de "desfecho" unívoco, ou seja, pela iminente reedição que Samila pretende fazer.

Cada um dos mídiuns de *A lenda de Fausto* se constitui como um conjunto de técnicas dos meios simbólicos de transmissão e circulação. Se mídiuns são "espaços de difusão, vetores de sensibilidades e matrizes de sociabilidades" (Debray, 1993, p.15), também são canais que geram uma dupla existência no *fandom* e em outros polissistemas que, consequentemente, requerem modos de fluxo, trânsito e deslocamento distintos, sendo, cada um deles, integrantes da composição do sistema *A lenda de Fausto* em sua totalidade, posto que é "o conjunto material, tecnicamente determinado, dos suportes, relações e meios de transporte que lhe garantem, em cada época, sua existência social" (ibidem, p.18).

Assim, é relevante pensar nesses mídiuns não somente como modalidades materiais da *transmissão,* como também da *criação*. Em uma era de comunicação midiatizada, um sistema nunca é tão somente técnico, mas tecnocultural. O mídium, como abstração, acompanha a complexidade da técnica dos meios de comunicação e,

no campo da literatura, é válida e urgente uma "necessidade legítima de deslocar o exame dos textos para o das diferentes *práticas de leitura*" (ibidem, p.176).

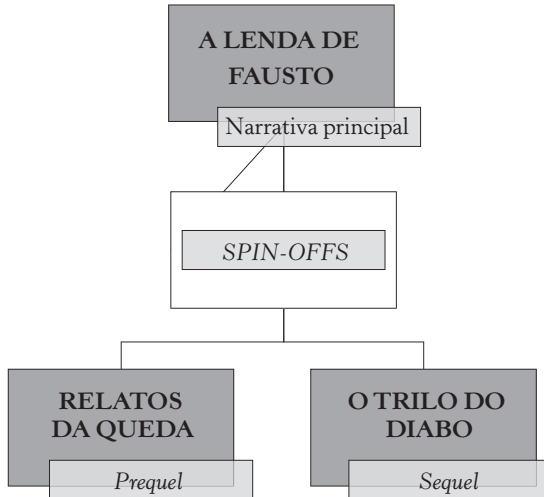
A lenda de Fausto se constitui como uma obra móvel: em todas as suas formas, torna-se um sistema dentro do *fandom* e do polissistema literário porque circula em mídiuns que estão em curso e lhe dão existências distintas em ambas as realidades. *Fandom* e polissistema literário são organizados por técnicas que atravessam a cultura de uma forma indissociável: um é nativo digital e o outro não. É nesse tráfego de materialidades que se dão as intersecções e transferências, como aponta Even-Zohar (2017).

Não se julga frutífero, nesse sentido, argumentar em uma perspectiva de competição entre mídiuns e rivalizar a leitura em tela versus a leitura do impresso, e sim pensar em suas coexistências, uma vez que "assim como o cinema não acabou com o teatro, nem a televisão e o vídeo com o cinema, nem os telefones móveis aboliram os computadores, não existe evidência [...] para imaginar que a digitalização vai pôr fim à cultura escrita" (Canclini, 2016, p.16).

A "reconfiguração dos regimes de leitura para além da moldura da página" (Beiguelman, 2004) gera, no lugar de uma hierarquização de dispositivos, a probabilidade de ver como esses distintos meios de produção, recepção, circulação e difusão são capazes de "criar sentido ao invés de distribuir conteúdo" (Beiguelman, 2003, p.78), além de observar como (e se) ocorrem as interpenetrações entre *fandom* e sistema literário por meio desse cibridismo promovido pelo *hackeio* cultural, consequência estética diretamente relacionada à manipulação da linguagem digital (Gainza, 2016). A tendência, portanto, é de que "a contemplação eventualmente se esvanecerá, passando a conviver com um leitor de interfaces distribuídas e mídias divergentes e assincrônicas" (Beiguelman, 2003, p.80).

Dentro do sistema que compõe o objeto-alvo deste estudo, serão analisadas todas as narrativas abarcadas em *A lenda de Fausto*, história central que possui desmembramentos de eventos anteriores e posteriores ao envolvimento de Belial com Fausto. Percebe-se, portanto, que o real protagonista é o demônio, e não o humano, tanto na

prequela[1] (*Relatos da queda*) quanto na sequência (*O trilo do diabo*). A figura a seguir organiza visualmente a dinâmica de *spin-offs*:

Figura 3.2 – Universo ficcional de *A lenda de Fausto* por Samila/Ryoko

Fonte: elaborado pela autora

Nos próximos tópicos, a ênfase será, mais atentamente, no Nyah!, ambiente onde as narrativas supracitadas estão hospedadas, no intuito de compreender as particularidades que o processo de *A lenda de Fausto* percorreu em todos os seus trajetos que antecederam a publicação do livro impresso em si.

3.1 Fic e plataformização da literatura

Para falar sobre "a redefinição do que se espera da comunicação distribuída em múltiplas plataformas" (Beiguelman, 2004, p.12), os

---

1 Termo oriundo do cinema e traduzido do inglês *prequel*. Também chamado de "prelúdio", significa que a obra narra alguma história anterior em relação aos eventos do material-fonte.

produtos relacionados com *A lenda de Fausto* e as especificidades do *fandom* observadas também pelas disposições algorítmicas e de interface, faz-se necessário apresentar e descrever o ambiente no qual se hospedam as fics. No tangente à origem do Nyah!, sabe-se que:

> A *comunidade* [...] Nyah! *Fanfiction* [...] é brasileira, criada em 2005 pelo programador e escritor amador Michel Frank e foi desenvolvida para atender os escritores amadores em nosso país. Como um *repositório* categorizado para receber histórias de inúmeros produtos de mídia diferentes, ela rapidamente se tornou a maior *comunidade* do gênero no Brasil. (Santos, 2017, p.4, grifo nosso)

Esse dado de Santos (2017) corrobora o disposto na própria plataforma, que no item "Sobre o Nyah!" informa: "O Nyah! Fanfiction é um *site* interativo cujo conteúdo é dinâmico e adicionado pelos usuários nele cadastrados. Seu objetivo é divulgar o trabalho de escritores amadores ou não, fornecendo o espaço necessário no *site* gratuitamente"[2]. O Nyah! foi estabelecido já no seio do advento da chamada web 2.0 e possui um intuito claro: prestar assistência a produtores "amadores" e armazenar fics. No desenvolvimento dessas atividades, "*comunidades* como o *site* Nyah! Fanfiction [...] se tornaram um importante instrumento para pensar as atividades coletivas, as relações sociais e também a produção e a distribuição de informações na atualidade" (Ribeiro; Conde, 2016, p.2, grifo nosso).

Ao buscar artigos acadêmicos que citassem o Nyah! ou tivessem-no como principal objeto de estudo, foi possível fazer um catálogo em que o mesmo domínio é nomeado com inúmeras palavras diferentes.

Adiante é possível observar as discrepâncias entre essas opções por parte dos autores que previamente já discutiram a respeito do Nyah!, nos textos (organizados por ordem cronológica do mais antigo para o mais recente: "A narrativa moderna das *fanfictions* – em foco a comunidade virtual *Nyah*" (Aguiar, 2010); "O universo cultural

2 Disponível em: https://fanfiction.com.br/pagina/22/termos_de_uso.

Quadro 3.1 – Nomenclaturas utilizadas como referência ao Nyah!

Nomenclatura	Autor	Ano 2010	2013	2016	2017	2018	2019
Comunidade virtual	Aguiar	■					
Portal	Aguiar	■					
Repositório	Dantas; Moura		■				
	Jesus; Ribeiro					■	
Website	Dantas; Moura		■				
Site	Ribeiro; Conde			■			
	Jesus; Ribeiro					■	
	Santos				■		
	Almeida						■
Rede social	Ribeiro; Conde			■			
Plataforma	Araújo; Grijó				■		
	Santos				■		
	Almeida						■
Comunidade de conhecimento	Santos						

Fonte: elaborado pela autora

e criativo de fãs e suas implicações na produção de conteúdos: uma abordagem informacional" (Dantas; Moura, 2013); "A linguagem no comentário *online*: uma análise no *site* Nyah! Fanfiction" (Ribeiro; Conde, 2016); "Melodrama e *fanfictions*: reconfigurações temáticas" (Araújo; Grijó, 2017); "Processos comunicacionais e transformações da intimidade em comunidades *fan fiction*: um estudo no *site* Nyah! Fanfiction" (Santos, 2017); "O *media* fã como 'crítico literário' digital" (Jesus; Ribeiro, 2018); e "Letramentos literários digitais no ciberespaço: dialogando com as *fanfics*" (Almeida, 2019).

A maior ocorrência é da palavra mais neutra e genérica "site", uma vez que este pode ser entendido como toda e qualquer página na internet. Citada por pelo menos quatro artigos, se assumirmos website como sinônimo, tornam-se cinco ocorrências. Se considerarmos comunidade de conhecimento e comunidade virtual dentro do mesmo campo semântico, completam-se duas ocorrências. Entretanto, entende-se que as "comunidades" dos *fandoms* são organismos complexos da cultura participativa, em que o mídium é um dos elementos que compõem, em conjunto com outros elementos, a inteligência coletiva. O Nyah!, por si só, não é propriamente uma comunidade e sim uma das ferramentas que o *fandom* mobiliza em conjunto com outras práticas e ações que não se resumem apenas ao âmbito programável da interface.

A menor frequência foi das expressões "portal" e "rede social". De acordo com o G1 (2008), que se autointitula "portal" também, esse termo denomina um "ponto de acesso direto a um conjunto de serviços e informações", que permite simultaneamente ao usuário, por exemplo, "em uma mesma página, acesso a *e-mail*, vídeos, notícias, entretenimento, esportes, *downloads*, jogos, rádios, *blogs*, *fotologs*, sites de humor e informações sobre programação de TVs, entre outros serviços e conteúdos". Dessa forma, "portais podem ser horizontais – permitindo acesso a vários tipos de informação e serviços – ou verticais – concentrando *links* para conteúdo sobre um assunto específico".

Expande-se aqui a existência de portais pertencentes a empresas e corporações que utilizam a internet como meio de divulgação para

seus serviços de informação ou venda, como ocorre no caso de lojas que trabalham com e-commerce. Por isso, interpreta-se que essa nomenclatura não se aplica à dinâmica do Nyah!

Quanto à utilização da palavra "rede social", Recuero (2009) aponta a origem do termo como nascida no seio da perspectiva sociológica, um conceito que antecede o próprio advento da internet, sendo uma noção que servia, de maneira mais ampla, para abarcar a heterogeneidade das interações humanas, não necessariamente entretecidas em ambientes virtuais. Para ela, "estudar redes sociais, portanto, é estudar os padrões de conexões expressos no ciberespaço" (ibidem, p.21).

Posteriormente, Carr e Hayes (2015) introduzem uma análise crítica a respeito das redes sociais, entendendo-as como instrumentos capazes de influenciar e manipular opiniões de uma massa de usuários, enquanto D'Andréa (2020), por exemplo, enfim apresenta a ideia de "plataforma" como alternativa a "rede social", abarcando uma discussão detalhada sobre as implicações exercidas pelas plataformas nos âmbitos econômico, político, ideológico e (também) social, não somente se pautando nas interações entre os atores envolvidos nos fluxos, laços e trocas, como propunha Recuero (2009), que limita os sites a expressões online dessas ligações humanas.

O destaque da questão é, justamente, a paulatina substituição de "rede social" por "plataforma" que, inclusive, foi responsável por três ocorrências datadas somente a partir do ano de 2017. Muito provavelmente essa periodização se dê por causa do crescente *boom* sincrônico das *Big Five*, também conhecidas pela sigla GAFAM ou FAAMG (Google, Apple, Facebook, Amazon e Microsoft), o que popularizou, relativamente, a utilização do termo no cotidiano da sociedade.

Toda essa disposição de léxico relacionado ao Nyah! foi exposta no intuito de justificar a opção assumida nesta pesquisa, a fim de posicionar em uma distinção clara o que levou à escolha de um termo em detrimento de outro. Mesmo podendo se encaixar em várias nomenclaturas diferentes para caracterizar o ambiente em que *A lenda de Fausto* está hospedada, aqui o Nyah! será interpretado

como uma plataforma de autopublicação especializada em fics e será tratado uniformemente dentro dessa concepção, apesar de isso não constar abertamente na homepage, que utiliza em todas as abas da área de ajuda o vocábulo "site".

Gillespie (2010) e Helmond (2015) já vêm discutindo com certa frequência a questão da plataformização da web. Semanticamente, "plataforma" traz diversos sentidos: computacionais, arquitetônicos, políticos e figurativos. Seja na aplicação de um plano de governo com propostas de ação para a população, seja uma superfície em patamar de superioridade para apoio, metaforicamente, "em qualquer um dos sentidos da palavra plataforma, ser elevada, nivelada e acessível são características tanto ideológicas quanto físicas" (Gillespie, 2010, p.5, tradução nossa)[3].

Na dimensão computacional, o termo "plataforma" designa uma infraestrutura que suporta "o *design* e uso particular de aplicativos, seja *hardware* de computador, sistemas operacionais, dispositivos de jogos, dispositivos móveis e formatos de disco digital" (ibidem, p.5, tradução nossa)[4]. Outra utilização do termo também é aplicada para descrever ambientes online que permitem aos usuários projetar e introduzir aplicativos próprios ou de outrem, como o que ocorreu com o Facebook, que em 2007 tornou pública sua API (interface de programação de aplicativos) para que terceiros desenvolvessem, a partir desse conjunto de padrões, *widgets* ou Javascript possíveis de serem adicionados pelos usuários em seus perfis pessoais (ibidem).

No mesmo passo, Gillespie (2010) continua falando sobre as outras implicações semânticas do termo, ressaltando que a dimensão arquitetônica traz a perspectiva física e palpável desse significado. Etimologicamente, *platte fourme*: uma estrutura alta, erguida, sobressalente, dedicada para um uso específico (plataformas de

3 No original: "*In any of platform's senses, being raised, level, and accessible are ideological features as much as physical ones*" (Gillespie, 2010, p.5).

4 No original: "*an infrastructure that supports the design and use of particular applications, be it computer hardware, operating systems, gaming devices, mobile devices, and digital disc formats*" (Gillespie, 2010, p.5).

trem; plataformas de metrô; plataformas de mergulho olímpico; plataformas de petróleo e assim por diante).

A partir do sentido físico veio, então, o sentido metafísico e metafórico. Eis a dimensão figurativa do termo. Por exemplo: dizer que um emprego é uma "plataforma" para outras oportunidades. Aí, "plataforma" se tornou sinônimo de "base", em uma aplicação mais conceitual (ibidem).

A dimensão política, por fim, manifesta-se nas plataformas de autopublicação de fic, evidenciando que são muito mais do que interfaces. Elas carregam todas essas intenções e significados expostos: possuem uma função específica (como as plataformas de metrô), prometem um apoio/base para a propulsão do produtor, oferecendo a possibilidade de comunicação, interação e venda, além de elevar o usuário para uma "posição de destaque" e visibilidade pública ao fomentar a geração de conteúdo.

Nesse gancho, Gillespie (2010) posiciona-se de maneira discordante da concepção acalentadora de neutralidade técnica das plataformas, principalmente no que se refere à noção de serem abertas e igualitárias para o exercício da liberdade de expressão, participação e empoderamento dos usuários. De maneira mais ampla, que extrapola o âmbito das plataformas, Machado (2016) diagnostica a ausência de quaisquer supostas imparcialidades e isenções na criação e na manipulação da tecnologia:

> As técnicas, os artifícios, os dispositivos de que se utiliza o artista para conceber, construir e exibir seus trabalhos não são apenas ferramentas inertes, nem mediações inocentes, indiferentes aos resultados, que se poderiam substituir por quaisquer outras. Eles estão carregados de conceitos, eles têm uma história e derivam de condições produtivas bastante específicas. (Machado, 2016, p.16)

O paradoxo reside no discurso de acessibilidade de um serviço mediador que apenas abriga conteúdos, ao mesmo tempo que coabita com o imperativo quanto às políticas de uso, avisos e leis que as regem em suas especificidades. Nesse sentido, o Nyah! possui três

abas: no menu "nossas regras", existem subtópicos relacionados às normas a) de uso, b) de postagem e c) de conduta, conforme é possível notar a seguir:

Figura 3.3 – Captura de tela da página inicial do Nyah!

Todas as histórias são de responsabilidade de seus respectivos autores. Não nos responsabilizamos pelo material aqui contido.	**Nossas regras** Termos de Uso Regras de Postagem Regras de Conduta

Fonte: Nyah![5]

Aqui percebe-se a supracitada aporia das plataformas, especialmente as que lidam com comunidades-fã de muitos membros interagindo e convivendo: simultaneamente, eximem-se de encargos reguladores ("não nos responsabilizamos pelo material aqui contido"), ao mesmo tempo que impõem uma série de códigos sociais para transitar no ambiente.

As plataformas mantêm um discurso alinhado à cultura digital (ao se aproximarem de palavras-chave como globalização, e-democracia, liberdade de expressão, cultura participativa, ubiquidade), mas são regidas pela cibercultura, pelos algoritmos e pela técnica informacional. Além disso, são mídiuns criados por agentes da instituição que operacionalizam muitos fatores do polissistema. Para defender a ordem nessas comunidades virtuais, *webmasters* sentem o dever de estabelecer diretrizes para garantir o uso consciente e responsável das funcionalidades oferecidas.

Outro fator que, no entendimento deste estudo, faz com que o Nyah! seja visto como plataforma se dá pela atualização/migração. Em agosto de 2020, o criador fixou uma notícia que dizia o seguinte:

> **Vocês já podem usar o novo site (mas ainda não está pronto)**
>
> - Há algum tempo estou trabalhando na atualização do Nyah. A atualização é tão grande que acabou se tornando um site novo, batizado de **+Fiction** – lê-se "plus fiction".

5 Disponível em: https://fanfiction.com.br/.

- Todo o código foi refeito do zero, é um sistema totalmente novo. São milhares e milhares de linhas de código novas.
- Vocês não perderão o que postarem no Nyah. Suas contas, histórias, capítulos, comentários e todo o resto estão seguros. Continuem usando o Nyah normalmente.
- O +Fiction está na fase alpha de desenvolvimento, ou seja, ainda falta adicionar muitas funcionalidades[6].

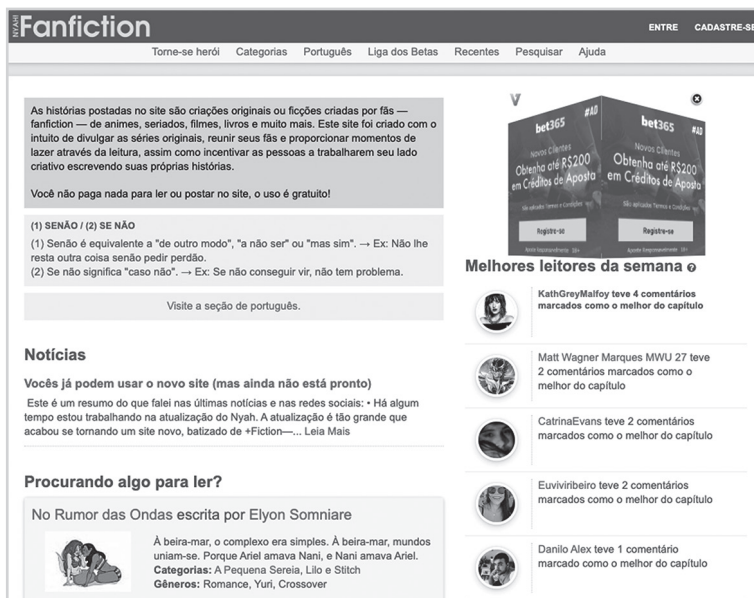
Entre as principais mudanças do +Fiction em comparação ao Nyah!, destacam-se as pesquisas por casais[7], leitura offline, aplicativo para Android e upload de imagem nos capítulos, o que intensifica o aspecto de plataforma, incorporando em si a aparência e a interface que se assemelha a grandes propostas do gênero, a exemplo do Wattpad.

Constatam-se alguns elementos em comum entre uma e outra plataforma. Das funcionalidades mantidas, destacam-se a separação por categorias, abas de pesquisa e recomendações de leitura. Sobre os detalhes das abas do Nyah!, Almeida (2019), ao pesquisar sobre a fic como prática de letramento, também se debruça em descrever a interface da plataforma:

> Existem outros tópicos [...] que merecem destaque [...]: "Procurando algo para ler?" São sugeridas *fanfics* já finalizadas pelo autor, incentivando a leitura de histórias diferentes; no tópico "Lista com os melhores leitores da semana", a lista exibe os nomes dos usuários (cadastrados [...]) mais indicados pelos autores das fics. A indicação funciona desta forma: a cada capítulo [...], o fanfiqueiro seleciona o leitor que deixou o melhor comentário, não necessariamente elogiando, também seleciona aqueles que apontam o que gostou [sic] e o que não gostou [sic], ou ainda aqueles que fazem sugestões para

6 Disponível em: https://fanfiction.com.br/noticia/281/voces_ja_podem_usar_o_novo_site_mas_ainda_nao_esta_pronto/.

7 Esses filtros auxiliam que se encontre, com maior facilidade, fics com personagens que formam pares românticos famosos, como Naruto + Hinata (NaruHina), por exemplo.

Figura 3.4 – Página inicial do Nyah!

Fonte: homepage do Nyah!

> a *fanfiction*. Desse modo, os leitores mais indicados pelos *ficwriters* entram nesta lista de leitores, que fica na página inicial [...] como um *ranking*, de forma a destacar esses leitores usuários. O tópico "Recentes" tem a finalidade de atualizar o leitor com as fanfics novas ou seus novos capítulos. O tópico "Notícias" mostra os acontecimentos cotidianos do Nyah! Fanfiction, com destaque para os concursos de *fanfictions*, ou seja, desafios geralmente elaborados mensalmente, propostos pela equipe que coordena [...]. Nesses desafios, frequentemente há uma premiação para os vencedores dos concursos, que são formas de incentivo à produção de fanfics. (Almeida, 2019, p.24)

Como explicado anteriormente, Even-Zohar (2017) chama de *fatores literários* a série de elementos constitutivos de um sistema literário. Além disso, essas funções podem ser acumuláveis, e o público consumidor pode ser simultaneamente instituição, ou o produtor pode ser também produto e assim por diante. Nesse contexto,

percebe-se a relevância da presença de prêmios como o Jabuti, ou da Biblioteca Nacional, ou o Oceanos, como pertencentes à realidade do sistema literário – logo de saída no papel de *instituição* que dita os produtos/produtores que são bons ou não para serem consumidos.

No caso do *fandom*, enquanto organismo de funcionamento próprio, a intersecção de funções dos agentes também mobiliza fatores literários integrados e interdependentes que impulsionam o movimento desse sistema. Os concursos de fic apontados por Almeida (2019) se configuram como uma prática que mantém uma dinâmica semelhante à das premiações citadas.

Como afirma Sennett (apud Jenkins, 2014a, p.91), "[...] os participantes se engajam em atividades que não podem lhes render retornos financeiros imediatos ou que podem até custar dinheiro para sustentá-las, mas em que são avaliadas através de sistemas alternativos de valor". Mais do que um encorajamento ou estímulo à produção, eles também operam no sentido de trazer legitimação e consagração às histórias hospedadas na plataforma, sendo organizados e avaliados pela própria comunidade.

Even-Zohar (2017) compreende que produtores não estão encerrados em uma única posição na rede literária; em uma perspectiva social, geralmente estarão inserido em grupos, comunidades sociais de pessoas multiplicadoras que propagam produtos e geram conteúdo para consumidores potenciais (os *booktubers/bookgrammers* são um exemplo disso). Como tais, esses agentes multifacetados exercem papéis tanto de instituição como de mercado (Even-Zohar, 2017).

O autor pontua que a definição da valoração de um produto é elaborada por meio dos agentes constituintes da instituição. Nesse cenário, o mercado literário não se autorregulamenta, pois se relaciona diretamente com a atuação dos agentes que integram a instituição. É frequente que ambos os fatores se imbriquem, fazendo com que um mesmo agente funcione ora como instituição, ora como mercado.

Trazendo isso para o Nyah!, um *webmaster* que organiza a plataforma pode ser produtor de fics que também executa tarefas de leitor beta ao mesmo tempo que está à frente da curadoria dos concursos e assim por diante. Um mesmo usuário é, na realidade, um agente

que flutua entre produtor, consumidor, instituição, mercado, entre outras manifestações simultâneas e cumulativas.

Even-Zohar (2017), assim como outros teóricos que percebem a literatura em uma perspectiva organizacional sistêmica, apesar de já renunciar à visão estritamente textocêntrica e assumir que o produto não é o centro de todos os elementos que compõem a complexa rede de relações presentes no funcionamento das atividades consideradas literárias, não considera a materialidade como um desses fatores. Na realidade, isso sequer é citado, o que deixa em aberto o problema: qual o lugar do livro no polissistema literário?

É urgente pensar no papel de uma plataforma, que propicia a aproximação entre produtores, consumidores, consumidores-produtores (como os fãs) e canal de legitimação de um repertório (a fic) que é lido por usuários críticos que retornam com feedbacks em tempo real e que também é um ambiente de concursos e prêmios que atingem um papel de consagração (instituição) de determinados produtos que, inclusive, podem se tornar obras com tratamento editorial no futuro.

A lenda de Fausto, por exemplo, apresenta os seguintes índices (como fic) no momento: 15 recomendações, 249 favoritos, 153 usuários acompanhando, 112 "já leram" e 559 comentários. Obviamente, essas estatísticas não são um retrato fiel da realidade, uma vez que muitas pessoas acessam a fic sem possuir contas ativas no Nyah! e, portanto, não constam como leitores porque, como não possuem um login, também não ativam esses botões que auxiliam na contagem feita pela plataforma. *A lenda de Fausto* como livro, conforme aponta o Skoob[8], por sua vez, conta com 312 leitores e 5 resenhas.

---

8 De acordo com as palavras da própria plataforma, o Skoob utiliza a seguinte apresentação: "somos a maior rede social do Brasil criada especialmente para quem ama ler. Junte-se aos mais de 7 milhões de leitores e compartilhe experiências literárias". Os usuários são chamados de *skoobers* e a plataforma afirma ser "como uma estante virtual, onde você pode não só colocar os livros que já leu, como aqueles que ainda deseja ler. Tudo de forma organizada para que você não se perca durante as leituras. E você ainda tem a vantagem de poder compartilhar suas opiniões com seus amigos, fazer trocas de livros, participar de

A interface do Nyah!, portanto, dá mais opções de detalhes e reações dos usuários acerca da fic do que o Skoob no tangente ao romance.

Na continuação da observação a respeito da comparação dos layouts de ambas as plataformas, após a amostragem do Nyah!, tem-se agora o +Fiction, para uma noção do antes e do depois, cuja diferença é marcada por quase quinze anos de interstício. Além das funcionalidades mencionadas, o +Fiction assume, de certa maneira, uma incumbência de modernização como legatário do Nyah!:

Figura 3.5 – Página inicial do +Fiction

Fonte: +Fiction[9]

---

sorteios, ganhar cortesias e muito mais" (disponível em: https://www.skoob.com.br/inicio/quem_somos).

9 Disponível em: https://pt.plusfiction.com/.

Comentando essa separação entre "livros originais" e fics, ressalta-se que, da maneira como essas categorias estão expostas no slogan da plataforma, soa como se fossem repertórios mutuamente excludentes. Apesar de estarem apresentadas como publicações distintas, como Siqueira (2008, p.34) esclarece, uma fic "original" é aquela em que o produtor pode até chegar a empregar personagens religiosos, mitológicos ou históricos, mas pertence a esse termo "guarda-chuva" porque não recorre a um "universo ficcional criado por outrem".

No tangente à migração, sabe-se que falar sobre o acervo de obras digitais é tratar de questões como a descontinuidade. Gainza (2021) retoma o que Schumpeter (*Capitalismo, socialismo e democracia*) chama de "destruição criativa" para estabelecer a relação do capitalismo com a premissa de que tudo que é criado já é, obrigatoriamente, inclinado a uma obsolescência programada. A atualização da técnica deixa dispositivos e softwares anteriores descartáveis e, como conclui a pesquisadora chilena, isso também produz efeitos na literatura e em sua permanência:

> Tudo o que existe no digital parece estar fadado a desaparecer diante da nova tecnologia da próxima geração. Como proteger a literatura digital dessa ameaça constante de desaparecimento? Como preservá-la da lógica da inovação e da obsolescência tecnológica? Ou será que teremos de aceitar que essa condição efêmera também faz parte de sua estética? (Gainza, 2021, p.331, tradução nossa)[10]

Essa preocupação é citada até mesmo na política de uso do Nyah! No item de ajuda, um dos tópicos de esclarecimento para os usuários é o "IV- Disponibilidade Técnica", que dispõe o seguinte aviso: "Devido à impossibilidade de ser mantido em funcionamento

---

10 No original: "*Todo lo que existe en digital parece estar destinado a desaparecer frente a la nueva tecnología de última generación. ¿Cómo resguardar la literatura digital de esta constante amenaza de desaparición? ¿Cómo preservarla de la lógica de la innovación y la obsolescencia tecnológica? O, quizás ¿tendremos que aceptar que esta condición efímera es parte de su estética también?*" (Gainza, 2021, p.331).

ininterrupto qualquer sistema de informática, ocasionalmente, o *site* poderá se encontrar desativado".

Samila/Ryoko, durante a entrevista concedida para este livro, assume que não é impossível que o desaparecimento de seus trabalhos aconteça, mas informou que não se preocupa tanto com a efemeridade do Nyah! Ao ser questionada sobre a probabilidade de todas as suas fics ficarem inacessíveis com o passar do tempo, ela não demonstrou tanta resistência por julgar que a atual plataforma já está atrasada em comparação a outras:

> Tem esse risco, apesar de que ele diminuiu muito com o crescimento da internet e até a existência de servidores de memória que servem pra você ver cópias de sites que não existem mais, né. Então é difícil uma coisa realmente sumir na internet hoje em dia. Se sumir, pelo menos dos comentários que eu tenho carinho, eu tenho backup de boa parte, mas se isso acontecer, acredito que faz parte e eu não tenho nenhum problema em migrar para uma nova plataforma. Eu até acho que o Nyah!, por exemplo, do jeito que estava, não tinha realmente como continuar e que o ideal, realmente, é irem surgindo plataformas cada vez mais modernas, que são capazes de unir o leitor e o autor e, até pela quantidade de material que está disponibilizado, que facilite ao leitor a encontrar aquilo que lhe interessa. Então precisamos disso e, nesse momento, eu falo como leitora, precisamos de filtros, de maneiras de encontrar aquilo que queremos ler, ou então de impedir de aparecer para nós aquilo que nós não queremos ver de jeito nenhum e o Nyah! estava muito defasado com relação a isso.

Um aspecto que deve ser pontuado nessa resposta: ao mesmo tempo que a produtora é desprendida quanto à atualização da disposição de suas fics em interfaces cada vez mais desenvolvidas, há a consideração que ela possui pelos feedbacks recebidos nos comentários de fãs na primeira plataforma. Por causa disso, ela salvou por conta própria o retrato da relação construída no *fandom*, e quando revelei que nem esses comentários e nem as notas haviam migrado para a nova plataforma, apenas o texto em si, ela lamentou e disse

que eles eram muito importantes, o que demonstra que *A lenda de Fausto* do Nyah! já não é exatamente a mesma *A lenda de Fausto* transposta para o +Fiction (que também não foi a mesma *A lenda de Fausto* do zine e do livro), porque nisso já se perderam dois elementos relevantes, relacionados ao contexto de criação e circulação do objeto. Como já dito anteriormente: outra materialidade significa outra obra.

Além disso, Samila/Ryoko pontua como insatisfatória a falta de mecanismos de pesquisa mais avançados no Nyah! Para a produtora, o problema da iminente evanescência do Nyah! é recompensador se houver o upgrade de funcionalidades que favoreçam os usuários. Essa lacuna realmente é melhorada no +Fiction, que sugere gêneros (na aba "combinações sugeridas", a plataforma recomenda histórias de comédia + romance, ou terror + suspense) e outros filtros.

Como mostra a figura seguinte, com um quadro comparativo, logo a princípio já se percebe que o Nyah! possui quase os mesmos filtros do +Fiction, com o diferencial de que esse último oferece mecanismos de buscas por casais (o que facilita a procura de *shippers*). Ambos apresentam botões que limitam o aparecimento de *crossovers.*

O *crossover,* como a própria tradução do inglês transmite, é o cruzamento entre personagens de universos ficcionais diferentes, juntos no contexto de uma única história. Eles podem ser oficiais (acordos legais entre franquias, propriedade corporativa em comum) e não oficiais (produzidos pelos *fandoms*). Um exemplo de *crossover* oficial: na plataforma Netflix, há um encontro envolvendo os seriados *Flash, Super Girl, Arrow*, *Raio Negro*, *Batwoman* e *Lendas do Amanhã,* todas da DC. Mas em casos não oficiais, como as fics, isso se amplia de maneiras aparentemente improváveis, como uma aventura entre as crianças de *Stranger Things* e da *Turma da Mônica,* ou de animes famosos. Como seria uma luta entre Ed e Ichigo (*Fullmetal Alchemist* e *Bleach*)?

Outro filtro em comum entre as duas plataformas diz respeito à pesquisa de fics em andamento, para que apareçam apenas histórias terminadas e sem entrecruzamentos de determinado material-fonte com outros universos ficcionais.

Figura 3.6 – Comparação entre filtros de pesquisa do Nyah! e do +Fiction

Barra do Nyah![11]

Filtrar a Listagem
Exibir apenas histórias com o gênero Selecione
Exibir apenas histórias sem o gênero Selecione
Apenas histórias concluídas
Não listar crossovers
Filtrar as Histórias

Barra do +Fiction[12]

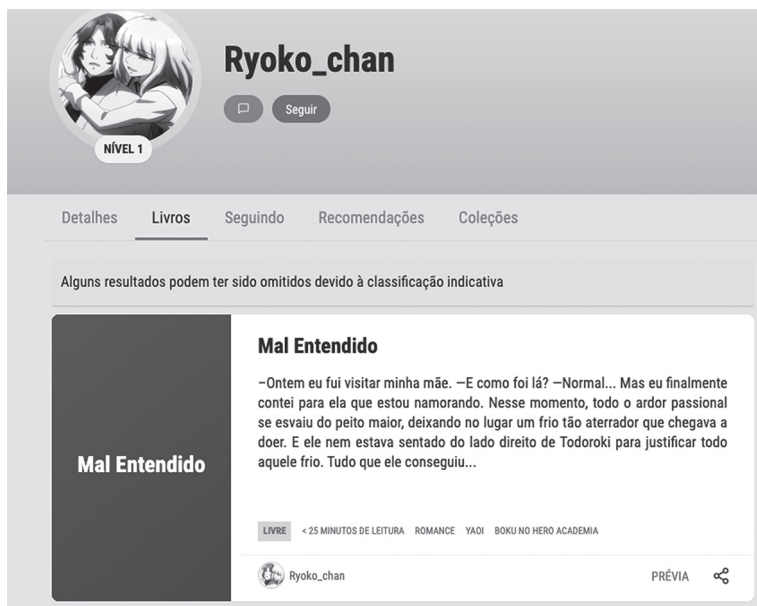
Pesquise qualquer coisa
MAIS OPÇÕES
Para pesquisar casais de fanfiction: nome personagem 1 + nome personagem 2
Não listar livros com este gênero
Nenhum
Apenas livros concluídos
Não listar crossovers em fanfictions

Fonte: elaborado pela autora

Nesse mesmo sentido, ao checar o processo de migração para a outra plataforma, percebeu-se que o perfil de Samila/Ryoko-chan no novo ambiente possui *A lenda de Fausto* e seus *spin-offs* cadastrados. No entanto, as fics não estão tão visíveis logo à primeira

11 Disponível em: https://fanfiction.com.br/pesquisar/.
12 Disponível em: https://pt.plusfiction.com/search.

vista. Na superfície são encontradas com facilidade todas as com classificação "livre" até "+16". O material relacionado à *A lenda de Fausto* necessita de aprovação de controle parental para poder ser visualizado, por ser "+18".

Figura 3.7 – Perfil de Samila migrado do Nyah! para o +Fiction

Fonte: conta da usuária ryoko_chan[13]

Na próxima imagem, é possível confirmar a ausência da história na aba de pesquisa do +Fiction. O único resultado aponta para outra narrativa com o mesmo título, assinado pela usuária Sai-konohaa (cuja classificação também é livre). De qualquer forma, ainda que a fic esteja oculta, segundo o disposto na notícia do criador, há garantia de que "vocês não perderão o que postarem no Nyah!".

13 Disponível em: https://pt.plusfiction.com/user/1951.

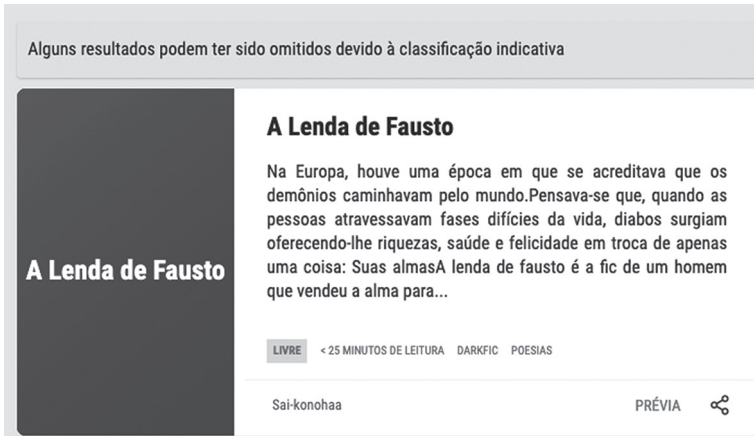
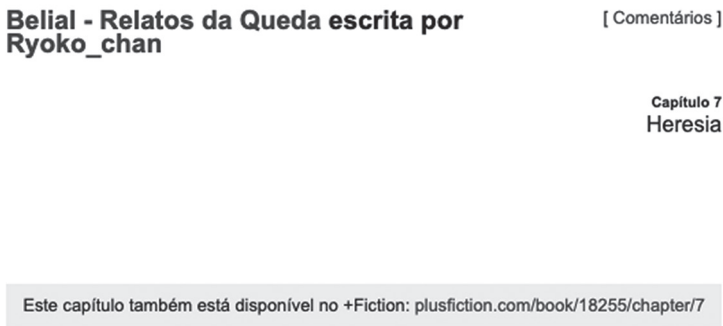
Figura 3.8 – Resultados de busca para *A lenda de Fausto*

Fonte: +Fiction

Figura 3.9 – Redirecionamento do Nyah! para o +Fiction

Belial - Relatos da Queda escrita por Ryoko_chan

[Comentários]

Capítulo 7
Heresia

Este capítulo também está disponível no +Fiction: plusfiction.com/book/18255/chapter/7

Fonte: fic *Relatos da queda* no Nyah![14]

14 Disponível em: https://fanfiction.com.br/historia/18255/Belial_-_Relatos_da_Queda/capitulo/7/.

Nesse sentido, graças à falta de resultados na barra de pesquisa por causa do conteúdo adulto da narrativa, o caminho para conseguir localizar todas as histórias filiadas de *A lenda de Fausto* no +Fiction é um pouco trabalhoso. É preciso, primeiramente, passar por todo o processo de autorização de controle parental no Nyah!, acessar um dos capítulos e clicar na nota do criador que aponta para o material migrado para outra plataforma. Portanto, é preciso percorrer um considerável percurso de redirecionamento para poder abrir o mesmo texto no ambiente novo. O aviso do Nyah! é o seguinte:

Por uma série de fatores elencados, a plataforma selecionada para descrição e análise será o Nyah! Esclarecendo essa escolha, alguns dos motivos que nortearam a opção por estudar o Nyah!, ainda que seja o ambiente mais antigo e em processo de uma futura descontinuação, e não a plataforma atualizada (+Fiction), são:

a) O Nyah! foi o primeiro mídium da narrativa;
b) Na migração para a nova plataforma, perde-se o contexto de circulação da obra e a interação com o *fandom*;
c) As notas, elementos paratextuais essenciais à compreensão do fenômeno de experimentação da fic não foram transportadas para o +Fiction;
d) A nova plataforma ainda está em fase de implantação, e o Nyah! continua existindo com todas as suas funcionalidades de sempre.

Samila comentou, em entrevista, a respeito da transição do Nyah! para o +Fiction, que "se não migrou os comentários finais, as notas finais... No mundo das *fanfics* elas são extremamente importantes". Por essas razões, o +Fiction foi somente citado e inserido para menção de sua missão como sucessor do Nyah!, porém não será analisado, uma vez que sua existência não se configurou, de fato, como uma estratégia de recriação completa da obra e tampouco colaborará para a compreensão do fenômeno à época em que ele ocorreu.

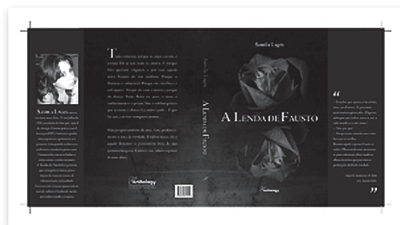
3.1.1 Nyah!: (im)possibilidades estéticas

A estrutura das postagens é a mesma para qualquer texto: logo na página inicial de uma fic, é opcional a inserção de uma imagem de capa, seguida de uma descrição (sinopse). Há a opção de inserção de notas para abrir e fechar os capítulos, chamadas de notas iniciais e finais, além do espaço para a história em si. No geral, o espaço das notas de conclusão do capítulo é, na maioria das vezes, ocupado para que o produtor de fic reforce os pedidos por feedbacks sobre a história nos comentários, como confirma Aguiar (2010), que também estudou o Nyah!:

> As possibilidades de interação nesta comunidade são calcadas fundamentalmente em postagem de "reviews" nas histórias lidas e envio de mensagens privadas. Cada usuário possui uma "Central de mensagens", onde todas as mensagens trocadas via Portal ficam armazenadas até um limite máximo de 90 mensagens. Ao ler as produções textuais o leitor é constantemente convidado a deixar um comentário, uma opinião, sobre o texto, estes são os denominados "reviews". (Aguiar, 2010, p.33)

Além disso, existem as tags para facilitar a busca dos usuários, além de servir de informação sobre o conteúdo. Os tópicos exibidos na tela inicial são: classificação (com a indicação de faixa etária recomendada); categoria; personagens; gêneros e avisos. Na próxima figura é possível conferir, como exemplo, os dados na homepage de *A lenda de Fausto* no Nyah!

Figura 3.10 – Página inicial de *A lenda de Fausto* no Nyah!

\ Lenda de Fausto escrita por Ryoko_chan

\ famosa lenda do homem que vendeu sua alma para o demônio, agora contada em uma
ersão yaoi, de uma grande luta contra as tentações de um belo e sedutor demônio.

\VISO: Esta fic virou livro. Foi lançado pela editora Multifoco e caminha já para sua
egunda edição
'or esse motivo, o final da história foi tirado da internet.
;e você quiser ler o livro, pode adquiri-lo através do meu email samila.lages @ gmail.com
;rata!

:lassificação: 18+
:ategorias: Histórias originais
'ersonagens: Indisponível
;êneros: Drama, Fantasia, Lemon, Romance, Yaoi, Darkfic
\visos: Estupro, Homossexualidade, Sexo, Tortura, Violência

:apítulos: 14 (49.852 palavras) | **Terminada:** Sim
'ublicada: 14/04/2008 às 22:38 | **Atualizada:** 19/07/2012 às 02:06

Notas da História:
Estes personagens pertencem a Ryoko-chan / Samila Lages

Fonte: *A lenda de Fausto* no Nyah![15]

Um dos detalhes obrigatórios, de acordo com as regras de formatação do Nyah!, é a divulgação de *disclaimer* "referente aos direitos autorais e de imagem da história que está postando"[16]. Jesus e Ribeiro (2018) aprofundam a análise sobre a relevância desse aviso legal, principalmente no tangente às questões de copyright:

15 Disponível em: https://fanfiction.com.br/historia/8384/A_Lenda_de_Fausto/.

16 Disponível em: https://fanfiction.com.br/pagina/9/regras_de_envio.

> O *disclaimer* é um elemento importante na prática de escrever *fanfiction*. É nesse espaço que o fã menciona o criador da obra original já constituída e também assume sua posição diante do que é produzido, ou seja, declara seu engajamento com a escrita, e não com o lucro. No caso do *site* que estamos descrevendo, o *disclaimer* é encontrado na seção "Notas da História", localizada logo na primeira página de cada *fanfiction*. [...] o *disclaimer* é elaborado pelo próprio fã/autor e não tem configuração específica. É necessário apenas que essa declaração esteja exposta na primeira página. (Jesus; Ribeiro, 2018, p.29)

O disclaimer, então, é uma nota de parcial isenção. Nela habitam afirmação e negação ao mesmo tempo: o produtor declara a autoria da fic, porém explica que não detém os direitos da marca e nem das personagens sobre as quais escreve, como um empréstimo ou retratação pública que esclarece que o universo ficcional ressignificado pelo ato de autoria do fã não incide em lesividade da propriedade intelectual dos detentores legais do cenário da releitura, reforçando as discussões já expostas sobre os limites do copyright.

Vejamos outro exemplo de disclaimer da fic *Harry Potter – A trajetória de Lily*, escrita pela usuária Mia. Na captura de tela da Figura 3.11, é possível perceber que ela atribui o universo narrativo como pertencente a J. K. Rowling e assina um compromisso de respeito com as informações dispostas no material-fonte ao elaborar uma *sequel* da saga.

Figura 3.11 – Exemplo de disclaimer

Notas da História:
Fanfic de Harry Potter, após o término da história deste.

Todos os acontecimentos daqui sucedem à história original, respeitando o destino dos personagens e o universo de JK. Rowling.

Obrigada se chegou até aqui aproveite a história.

Fonte: perfil de Mia no Nyah![17]

---

17 Disponível em: https://fanfiction.com.br/historia/791380/Harry_Potter_A_Trajetoria_de_Lily/.

No caso de Samila, o aviso é diferente. Uma vez que as personagens não foram baseadas em franquias, aponta-se como uma obra original, e no disclaimer o aviso é de que autoria, cenários e personagens são dela. Ainda que se trate de uma releitura do mito fáustico, a construção das personalidades dos anjos, demônios e do humano é única à obra e sem compromisso de fidelidade absoluta com outras versões anteriores.

3.2 *A lenda de Fausto* e a "desprogramação da técnica"

Logo ao tentar encontrar a fic na barra de pesquisa do Nyah!, o usuário se deparará com o seguinte resultado: o aviso de que ela é para maiores de idade. Como já mencionado, o acesso não é, a priori, permitido, e é necessário editar as configurações para poder visualizar *A lenda de Fausto*. Além disso, conforme a captura de tela disposta na próxima figura, a plataforma logo sugere fics de classificação mais aberta ao público em geral, demonstrando o funcionamento dos algoritmos no conteúdo apresentado aos usuários.

Figura 3.12 – Aviso de controle parental do Nyah!

A classificação etária da história que deseja está acima da permitida em suas configurações. Se tiver permissão, você pode **alterar suas preferencias** ou leia uma das histórias recomendadas abaixo.

Fonte: Nyah![18]

No redirecionamento do link, abre-se uma aba para a autorização de material sensível ou adulto. Existem três categorias de idade: +13, +16 e +18 (bloqueada). Após clicar no item de faixa etária +18, é preciso atualizar a página para, aí sim, ter acesso ao texto de Samila/Ryoko-chan, até então oculto.

18 Disponível em: https://fanfiction.com.br/historia/8384/A_Lenda_de_Fausto/.

Figura 3.13 – Termos de controle parental do Nyah!

Controle Parental

Nesta página você pode definir a faixa etária das histórias a serem listadas no site. Por padrão, histórias classificadas pelos autores como "+18" não são listadas. Para evitar que acessem histórias com outras classificações, você deve usar um software de controle parental para bloquear o acesso ao domínio controleparental.fanfiction.com.br.

Caso não tenha cadastro no site, as opções aqui registradas se perderão quando sua sessão ficar inativa por muito tempo, ou quando você fechar o navegador. Se já possui cadastro, as opções serão salvas em sua conta e você não terá que acessar esta página novamente, a menos que queira mudar suas opções.

As histórias são classificadas pelos próprios autores. Histórias com classificação incorreta são denunciadas pelos usuários e as denúncias são analisadas pela equipe de moderação. Embora haja esforço coletivo para manter todas as histórias com a classificação correta, recomendamos que monitore as páginas acessadas.

Esta ferramenta é apenas para que nosso site não liste histórias fora da faixa etária recomendada. Acessando de um computador ou celular sem software de controle parental, o usuário terá acesso a histórias de qualquer faixa etária caso mude as opções desta página. Nada substitui um bom diálogo.

Marque abaixo as opções que deseja. Se nenhuma opção for marcada, apenas histórias com classificação *"Livre"* poderão ser acessadas. Você não pode marcar a opção "16 anos" se a opção "13 anos" não for marcada, assim como a opção "18 anos" só pode ser marcada se "13 anos" e "16 anos" também forem marcadas.

- [x] 13 anos
  As histórias podem conter linguagem vulgar e violência leve
- [x] 16 anos
  As histórias podem conter trechos picantes, violência moderada e drogas
- [x] 18 anos
  As histórias podem conter trechos com sexo explícito e violência extrema

Ao salvar suas preferências, você atesta que possui idade adequada para acessar conteúdo de acordo com as opções por você marcadas. Não marque a opção "18 anos" se não for maior de idade de acordo com as leis locais.

Cancelar Atualizar

Fonte: Nyah![19]

19 Disponível em: https://controleparental.fanfiction.com.br/.

Assim como programas de televisão aberta possuem classificação indicativa[20], as plataformas também adotaram essa prática de controle (a exemplo da Netflix e do YouTube) que, na verdade, apenas deixa o usuário ciente para que opte por continuar a leitura ou não. No tangente ao Nyah!, trata-se mais de um compromisso moral que não impede, de fato, o acesso. Apesar de não haver bloqueio da página, apenas um aviso seguido de uma autorização com as preferências de consumo, o *fandom*, por ser muito diverso e abarcar membros de diferentes idades, possui essa preocupação com o tipo de material hospedado e com o trânsito de crianças dentro de um ambiente que também oferece conteúdos de cunho erótico:

> Outro cuidado que os fãs tomam quando vão postar/publicar suas *fanfictions* diz respeito à classificação da história. Devido à diversidade de assuntos que podem ser inseridos nas tramas, foram criadas pelos fãs regras que moderam as histórias, de acordo com a faixa etária dos leitores. Histórias que envolvem violência, cenas de sexo explícito, por exemplo, são classificadas com a indicação +12, +16 ou +18. A classificação varia de um site para outro, assim como alguns termos que designam o teor das narrativas. O Nyah! criou um dispositivo chamado "Controle Parental" que tem por finalidade filtrar histórias com base na classificação dada pelos autores. Assim é possível filtrar somente histórias com a classificação Livre, por exemplo. (Jesus; Ribeiro, 2018, p.30)

Jenkins (2014b, p.94), ao dissertar a respeito da cultura da propagabilidade, explana que existe a presença de uma economia moral forte nessas comunidades virtuais, onde os próprios usuários são responsáveis por vigiar e policiar suas ações. Por isso há toda essa referência à manutenção da integridade da plataforma. E essa é mais

20 Em observância à Lei nº 8.069, de 13 de julho de 1990, mais conhecida como Estatuto da Criança e do Adolescente, em 2018 foi instituída a Portaria nº 1.189, de 03 de agosto de 2018, que dispõe sobre o processo de classificação indicativa. Essa obrigatoriedade se restringe a obras audiovisuais televisivas, jogos eletrônicos/de RPG e aplicativos.

uma amostra de como se dá a cibercultura na prática: mesmo diante da cultura digital, que privilegia o compartilhamento, o acesso, a abertura, também existe um cerceamento (tanto da técnica quanto nas relações entre usuários).

No tracejar da censura do conteúdo e após o encontro do material online, a partir das permissões do controle parental, foram percebidas diferentes maneiras de manipulação da plataforma, o que gerou o título deste subtópico. A ideia de "desprogramação da técnica" é sugerida por Machado (2016) para designar um tumulto, uma perturbação da pretensa estabilidade do mídium a partir de um uso insubordinado e inesperado de ferramentas que não foram disponibilizadas com intuitos estéticos:

> Em lugar de simplesmente cumprir o papel que lhe foi designado [...], o artista, na maioria das vezes, tem um projeto crítico relacionado aos meios e circuitos nos quais ele opera. Ele busca interferir na própria lógica das máquinas e dos processos tecnológicos, subvertendo as "possibilidades" prometidas pelos aparatos e colocando a nu os seus pressupostos, funções e finalidades. O que ele quer é, num certo sentido, "desprogramar" a técnica, distorcer as suas funções simbólicas, obrigando-as a funcionar fora de seus parâmetros conhecidos e a explicitar os seus mecanismos de controle e sedução. (Machado, 2016, p.22)

O desvio consciente de certas serventias do Nyah!, por parte de Samila, gerou deformidades que suscitaram novas formas, acrescidas às propostas prévias da plataforma. No desvirtuamento, outras virtudes ficaram evidentes, para se agregarem às maneiras de produzir fic em ambientes programados para esse fim. Na adulteração de funções, funções desconhecidas se abriram para exploração. E entre as deturpações detectadas, as mais recorrentes foram desenvolvidas no cerne do espaço dedicado às notas.

3.2.1 Paratexto para quê?

Consideraremos que as notas iniciais e finais presentes estruturalmente nos capítulos do Nyah! realizam a função de paratexto. Etimologicamente, paratexto é algo que está paralelo, lado a lado com o texto; definido como "aparato montado em função da recepção" (Genette, 2006), pode se apresentar no conjunto de uma obra literária por meio de diversos elementos, entre eles:

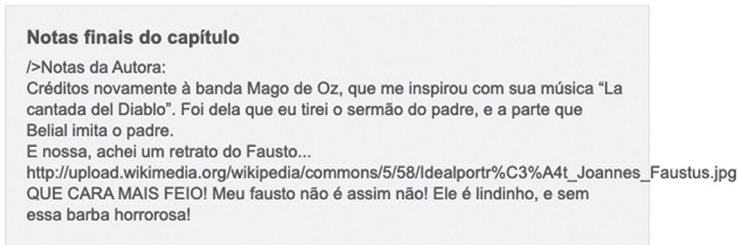
> título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, etc.; notas marginais, de rodapé, de fim de texto; epígrafes; ilustrações; errata, orelha, capa, e tantos outros tipos de sinais acessórios, autógrafos ou alógrafos, que fornecem ao texto um aparato (variável) e por vezes um comentário, oficial ou oficioso. (ibidem, p.9)

Genette (2009, p.21), ao conceituar a definição de "paratexto", separa-a em duas matrizes: a do peritexto e a do epitexto. O peritexto é "toda a zona [...] que se encontra sob a responsabilidade direta e principal (mas não exclusiva) do editor", enquanto o epitexto pode ser considerado "todo elemento paratextual que não se encontra anexado materialmente ao texto no mesmo volume, mas que circula de algum modo ao ar livre, num espaço físico e social virtualmente ilimitado". Assim, temos exemplos de peritexto por meio dos elementos integrantes já citados e epitextos como reportagens, sinopses, entrevistas, cartas e assim por diante. As particularidades do epitexto não serão abordadas no momento, pois o foco agora é na categoria peritextual.

Mas Genette não faz a distinção que Maingueneau (2001, p.81) se ocupa em delimitar. Para esse último, o paratexto é um "conjunto de fragmentos verbais que acompanham o texto propriamente dito", diferenciando o "paratexto autoral" do "paratexto editorial". O autoral, como sugerido pelo nome em si, possui conteúdos escritos pelo produtor que, em um exercício de reflexão, é capaz de ampliar, resumir e criticar o próprio discurso (Alvarado, 1994). Já o editorial

inclui o trabalho deste mercado, a exemplo das informações da ficha catalográfica, entre outros elementos.

Aqui interessa sublinhar e acompanhar a conceituação de Maingueneau (2001), a fim de reconstruir uma adaptação desse conceito tão vinculado aos estudos do impresso e apropriar-se dele para analisar aspectos da materialidade das plataformas de autopublicação. As notas de Samila/Ryoko no Nyah! serão interpretadas nessa chave de paratextos autorais, a exemplo da captura de tela da figura seguinte:

Figura 3.14 – Exemplo de paratexto: nota do capítulo "O padre"

Fonte: *A lenda de Fausto* no Nyah![21]

Diferentemente de projetos transmídia colaborativos, ou *obra-movimento* (Estevão, 2022), como, por exemplo, *Os famosos e os duendes da morte* (2010), de Ismael Canapelle, em que houve um planejamento não hierárquico de um conjunto de linguagens distribuídas em várias plataformas (posto que é romance, filme, vídeos e trilha sonora, simultaneamente) por meio de elementos articulados que compõem a apreensão dos significados da narrativa como um todo (Rocha, 2014b), *A lenda de Fausto* até pode ser lida sem as notas da autora e não haverá um prejuízo de sentido na compreensão do romance. Mas elas constituem parte vital na experiência de leitura da fic.

21 Disponível em: https://fanfiction.com.br/historia/8384/A_Lenda_de_Fausto/capitulo/3/.

Daí a necessidade de não se pensar nas notas como simples apêndices, anexos opcionais e levar em conta as possibilidades de exploração deste espaço disponibilizado pelo Nyah!, apesar de acompanhadas de uma série de restrições sobre o que pode ser dito. O caráter "facultativo" da nota requer a proatividade e a iniciativa por parte do leitor:

> O "marginal" ou periférico de muitos elementos paratextuais pode conotar, para um leitor menos experiente, pouca importância: alguns elementos paratextuais podem parecer aleatórios, digressivos, um desvio desnecessário e até dispensável. É assim que as notas são ignoradas – agregam uma dificuldade motora ou perceptiva, uma vez que exigem sair e reentrar no texto, e um custo cognitivo maior. (Alvarado, 1994, p.83, tradução nossa)[22]

Mais adiante esses hiperlinks dos paratextos serão discutidos com maior detalhamento, mas, por ora, observe-se a imagem que é trazida para ilustrar o Fausto histórico, que, segundo Samila/Ryoko, não condiz com a personagem da fic:

22 No original: "*Lo 'marginal' o periférico de muchos elementos paratextuales puede connotar, para un lector poco avezado, escasa importancia: algunos elementos paratextuales pueden parecer aleatorios, digresivos, un desvío innecesario e incluso prescindible. Es así cómo se obvian las notas – que agregan una dificultad motriz o perceptiva, ya que exigen salir y volver a entrar en el texto, y un costo cognitivo mayor*" (Alvarado, 1994, p.83).

Figura 3.15 – Exemplo de paratexto (cont.): imagem do hiperlink redirecionado pela nota do capítulo "O padre"

Fonte: *A lenda de Fausto* no Nyah![23]

Samila/Ryoko se apropria do espaço das notas para discordar das imagens construídas sobre a possível aparência de sua personagem. Por se tratar de um *yaoi,* Fausto carregaria, então, traços que condizem com a estética desses tipos de mangás. No entanto, o Nyah! também adota regras que legislam e normatizam o uso das notas, proibindo que sejam disponibilizados, por exemplo, *cards* das personagens:

23 Disponível em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/58/Idealportr%C3%A4t_Joannes_Faustus.jpg.

> **Sobre classificações e avisos**
>
> **5.** Escrever notas da história como se fossem capítulos (notas, *murais de personagens*, avisos ou cartinhas para a pessoa homenageada na fic) *será considerado abuso dos benefícios do sistema (conforme as Regras de Conduta) e, por isso, violará as regras* (grifo nosso).[24]

Deduz-se que, com essa limitação, o *webmaster* do Nyah! estava tentando evitar que as notas ficassem ocupando um espaço muito grande na página, com textos longos que deixassem a navegação, por parte do usuário, menos fluida. No entanto, esse enfoque em controlar o uso das notas para que a plataforma seja estritamente voltada à autopublicação acaba por reduzir e cingir manifestações legítimas características das práticas do *fandom* e até mesmo possibilidades de criação.

Percebe-se, mais uma vez, como o produtor constantemente se depara com os constrangimentos ocasionados pela técnica, precisando administrar e gerir a produção de fics nos moldes da interface disponível. Novamente se coloca diante do *fandom* o já reiterado incômodo causado pela tensão cibercultura versus cultura digital.

Tendo em mente as regras citadas e a proibição de explorar uma melhor apresentação visual das personagens, Samila/Ryoko primeiramente mostra o Fausto "real", histórico, para em seguida apresentar as personagens que inspiraram Fausto e Belial tal como ela os imagina em sua releitura:

24 Disponível em: https://fanfiction.com.br/pagina/9/regras_de_envio.

Figura 3.16 – Exemplo de paratexto: nota do capítulo "A punição"

Notas finais do capítulo

Notas da Autora:Ufa! Saiu! *respira fundo* Capítulo grande, não?Nhai, eu disse que o Leviathan voltava, não disse?Estou triste, pois a fic está agora em sua reta final... Eu me apeguei tanto à ela... Não sei o que farei quando ela terminar... *chora*Vou deixar aqui os links para umas imagens que eu tenho visto, que eu achei semelhantes à visão que tenho dos personagens. Espero que gostem. (Sim, Belial, ao meu ver, é a cara do Conde Cain! E Fausto por sua vez, seria o Riff)As imagens de Astaroth e Lúcifer são de autoria de uma artista chamada Feimo.É isso... Beijo a todos! E Reviews, para deixar a Ryoko-chan feliz, sim? http://img49.imageshack.us/my.php?image=66c373ad5d8453a8fcb9194ro6.jpg – Astarothhttp://img371.imageshack.us/my.php?image=dynastydecliningbyfeimotc7.jpg – Luciferhttp://www.rpghead.com/wp-content/gallery/other-rpgs/Sephiroth.jpg - Leviathanhttp://images.wikia.com/finalfantasy/images/6/64/Sephiroth_Crisis_Core.jpg - Leviathanhttp://img84.imageshack.us/img84/8394/leviathandemonio3eiag9.jpg - Leviathan (Forma original)http://img45.imageshack.us/my.php?image=1094688963gy1.jpg - Belial e Faustohttp://bp0.blogger.com/_I3qxd-_RGgg/SFVXkX6Q6VI/AAAAAAAABCI/aw_GZTQWNKA/s1600-h/Cain_Riff00.jpg - Belial e Faustohttp://bp1.blogger.com/_R4y2ZraIQ20/RwfnArZCKHI/AAAAAAAAAHo/V9YxpstEjU0/s1600-h/godchild01.jpg - Belialhttp://farm2.static.flickr.com/1241/1347705711_2e6f4428f5.jpg?v=0 – Belialhttp://crystallenses.files.wordpress.com/2008/06/cain-riff000.jpg - Fausto

Fonte: *A lenda de Fausto* no Nyah![25]

Ao checar os vínculos dos links dessa nota, percebe-se que os protagonistas foram pensados a partir do semblante das personagens principais do mangá *Hakushaku Kain Shirīzu*, popularmente conhecido como *Earl Cain* (em português, *Conde Cain*), lançado no Brasil no ano de 2008.

25 Disponível em: https://fanfiction.com.br/historia/8384/A_Lenda_de_Fausto/capitulo/12/.

Figura 3.17 – Exemplo de paratexto (cont.): imagens de Belial. Hiperlinks redirecionados pela nota do capítulo "A punição"

Fonte: elaborado pela autora[26]

Por meio das figuras inseridas nos paratextos da fic, Samila/ Ryoko compara Belial a Cain Christopher Hargreaves e Fausto a Riffael, ou Riff, o mordomo do conde. A referência a esse mangá, de horror gótico e mistério, norteia o público-fã da narrativa para que consiga idealizar os protagonistas e a atmosfera do espaço e tempo narrados, também gerando uma sensação de aproximação com os personagens da história, que agora passam a ser menos abstratos para a mente dos membros do *fandom*, o que facilita a formação do *ship*.

Essa construção paratextual presente nas notas foi fundamental para guiar as posteriores *fanarts* que foram elaboradas pelos consumidores da fic, posto que os fãs/ilustradores se orientaram graças às

26 Imagens disponíveis em:http://bp1.blogger.com/_R4y2ZraIQ20/RwfnArZCKHI/AAAAAAAAAHo/V9YxpstEjU0/s1600-h/godchild01.jpge https://farm2.static.flickr.com/1241/1347705711_2e6f4428f5.jpg?v=0, respectivamente.

mensagens dos finais de capítulo, como pode ser comprovado pelo paralelo entre um dos desenhos produzidos por uma fã perante um dos hiperlinks da história:

Figura 3.18 – Comparação da estética *yaoi* das *fanarts* de *A lenda de Fausto*

Fanart: Fausto e Belial, por Tanko-chan[27]

27 Disponível no blog de Samila (alendadefausto.blogspot.com).

Hiperlink apontado por Samila/Ryoko no capítulo "A punição"[28]
Fonte: elaborado pela autora

A respeito da prerrogativa de incorporar esses elementos multimodais explorados no Nyah! para o livro, Samila/Ryoko afirma querer inserir pelo menos os aspectos imagéticos, dando especial atenção às *fanarts* na edição revisitada que pretende fazer de *A lenda*

28 Disponível em: http://bp0.blogger.com/_I3qxd-_RGgg/SFVXkX6Q6VI/AAAAAAAABCI/aw_GZTQWNKA/s1600-h/Cain_Riff00.jpg.

de Fausto. Para ela, esse tipo de ilustração das personagens aproxima produtor e consumidor na construção da ficcionalidade. Entretanto, reconhece as limitações desse mídium, em que ela não pode inserir as trilhas sonoras do *spin-off* tanto por uma questão de impossibilidade técnica de colocar as músicas, quanto pelos direitos autorais das sonatas utilizadas:

> Eu acho essa possibilidade maravilhosa, da internet, e é uma das coisas que eu gostaria de adicionar na segunda, na nova edição (algumas não serão possíveis, por exemplo, a questão das músicas, por uma questão de copyright e tudo, mas, pelo menos, na questão de imagens, a minha ideia é ter, pelo menos, umas duas ilustrações de como eu imagino os personagens, até para o leitor poder comparar com a imaginação dele). Eu acho isso muito legal, porque nós descrevemos e, às vezes, o leitor imagina de um jeito totalmente diferente e ele vem e nos fala assim – vem e fala para o autor no mundo das *fanfics*, [...] nos sites –: "ah, nossa, eu imaginava de outro jeito". Então isso cria um diálogo entre o autor e o leitor que eu acho muito legal e que me ajudou em diversos momentos a escrever. Então eu perguntava qual era a sua opinião, o que que você achava disso e a opinião dos leitores foi sempre... Não digo que foi sempre acatada [...]... Ou levada em consideração, mas... Foi sempre, pelo menos, utilizada para eu pensar a respeito. Então eu adoro essa interação, por isso que os comentários dos leitores nos sites de *fanfics* são tão importantes para mim, e mais: nessa nova edição, eu gostaria de, pelo menos, colocar algumas imagens, por exemplo, do selo de Belial, que não tem questão de direitos autorais por ser uma coisa muito antiga e *fanarts* de como eu imaginaria.

Verificam-se empecilhos (alguns contornáveis, outros nem tanto) que são constituídos pela materialidade do volume físico. A inserção de ilustrações incide em um aumento dos custos de produção, uma vez que geraria um maior número de páginas e valores de impressão e tinta, uma cadeia de ações que, consequentemente, deixariam o preço final do livro consideravelmente mais elevado.

Seria interessante interrogar quais seriam os destinos possíveis de fics transformadas em livro se o mercado editorial, ao invés de tentar apagar o passado da obra, resolvesse investir nas aproximações entre o impresso e o digital e, mais, questiona-se também como seriam as experimentações nas plataformas se elas disponibilizassem interfaces programadas que facilitassem a exploração das possibilidades de criação em busca de fics que estivessem em consonância com as estéticas exploradas pelos gêneros literários digitais emergentes.

Enquanto essas perguntas não são uma realidade amplamente estabelecida, na tentativa de não extrapolar os "benefícios do sistema" (conforme as classificações e avisos do Nyah!), a solução encontrada foi utilizar a ferramenta cujo espaço permite a inserção de links sem transformá-la em um mural de personagens, apenas indicando conteúdos que auxiliaram no processo de moldagem do universo ficcional representado aos olhos do *fandom*. Esse processo de negociação diante de uma interface previamente pronta e disposta para a criação restringe, mas também oportuniza o desafio rumo a uma sabotagem criativa:

> O fato de determinadas formas artísticas serem criadas no interior de regimes de produção restritivos, estandardizados e automatizados, com o suporte de instrumentos, *know how* e linguagem desenvolvidos pela ou para a indústria do entretenimento de massa, [...] não as torna necessariamente homologatórias dessas estruturas e poderes. Pelo contrário, elas podem estar sendo produzidas sob forte conflito intelectual e com inabalável capacidade de resistência contra as imposições do contexto industrial. (Machado, 2016, p.25-6)

A produtora de *A lenda de Fausto* precisou condicionar o conteúdo das notas àquilo que é permitido pelo Nyah! e todas as experimentações de uma narrativa que fez uso do hipertexto são mediadas não somente pelo que a plataforma em si permite fazer, mas por aquilo que o *webmaster* autoriza, ou seja, teve que se adaptar à navegabilidade da plataforma, como destaca Primo (2003, p.10):

> A construção de uma história hipertextual em suporte digital passa pelo projeto da navegabilidade do *site*. O autor planeja quais os caminhos possíveis que oferecerá ao seu leitor. Os diversos caminhos abertos oferecem diferentes combinatórias. A linguagem HTML, no entanto, disponibiliza recursos limitados para a elaboração de histórias hipertextuais.

Existem já programas direcionados estritamente à criação de hiperficção, como o Storyspace[29]. No entanto, não há sentido em postar uma fic em ferramentas desse tipo, se os consumidores vão atrás de plataformas já estabelecidas. Ora, se a instituição, conforme já delineado anteriormente, serve para a salvaguarda da literatura como atividade sociocultural (Even-Zohar, 2017), mesmo que o papel da interface não esteja esclarecido na teoria de base, concluímos que o Nyah! exerce essa função (por meio dos mecanismos já expostos, como os concursos de fics, os conhecidos "desafios de escrita", o próprio podcast da *Liga dos betas* que entrevista produtores de fic mais "famosos", entre outros) bem como a de mercado, pois como afirma Even-Zohar (2017, p.41), "os fatores da instituição literária e do mercado literário podem naturalmente se cruzar no mesmo espaço" (tradução nossa)[30], citando o exemplo de salões como as bienais.

Se o mercado é o canal por onde determinado bem é *transmitido*, de acordo com a conceituação proposta por Even-Zohar (2017), a plataforma é o ambiente virtual procurado pelos usuários que desejam consumir esse repertório. Tentando fazer um paralelo com a realidade editorial, se equipararia a uma livraria que o público visita, em busca do que é de seu interesse.

Samila/Ryoko é uma produtora de fics e suas narrativas sempre são hospedadas em plataformas com esse fim. Ao "forçá-las" a funcionar de outra maneira, ela está realizando, assim, "um ataque

---

29 Disponível em: http://www.eastgate.com/.

30 No original: "*los factores de la institución literaria y los del mercado literario pueden naturalmente entrecruzarse en el mismo espacio*" (Even-Zohar, 2017, p.41).

por dentro, de uma contaminação interna, que faz com que essas estruturas deixem momentaneamente de funcionar como habitualmente se espera, para que as possamos enxergar por um outro viés" (Machado, 2016, p.20). A não observância a essa lista de regras de etiqueta para a postagem de fics pode acarretar punições como o banimento do usuário/produtor do Nyah!, conforme o seguinte aviso fixado: "[a]queles que violarem as regras poderão ser advertidos formalmente (5 advertências levam ao bloqueio imediato e eterno da conta) ou ter suas histórias e/ou capítulos excluídos. Podemos também bloquear a conta por tempo indeterminado, mesmo que ela não tenha 5 advertências".

Entre outras regulamentações, é proibida a presença de duas ou mais imagens por capítulo, e o Nyah! já prevê que, havendo necessidade, essas imagens devem ser dispostas em redirecionamentos para outros sites, seja no corpo do texto, seja nas notas. Na aba de "Regras de formatação", a plataforma instrui no item 5 que "é permitida somente 01 (uma) imagem por capítulo. Para complementar a descrição ao longo da história, é permitida a adição de imagens por meio de *hiperlink*".

Quando esse redirecionamento for acompanhado de comentários do produtor, o item 11 das "Regras de Postagem" dispõe que não está autorizado "qualquer tipo de aviso ou comentário no meio da história. Deve-se usar a área adequada para notas. *Links* com o endereço exposto também devem ser colocados no espaço de notas". Essa separação se dá, muito provavelmente, porque "o autor, por sua vez, pode enviar nota a informações que considere acessórias (neste caso, a nota equivale a um parêntese retirado) o que, embora importante, atrapalharia a leitura por interromper a continuidade do discurso" (Alvarado, 1994, p.70, tradução nossa)[31].

31 No original: "*El autor, por su parte, suete enviar a nota a información que considera accesoria (en este caso, la nota equivale a un paréntesis extirpado) o que, aun siendo importante, obstaculizaría la lectura porque interrumpiría la continuidad del discurso*" (Alvarado, 1994, p.70).

As notas fazem parte da história em si, ainda que sejam observações circunjacentes que se apresentam nas margens do texto. Muito mais do que meramente acompanhar o texto, nele se agregam, pois, apesar de estarem dispostas em rodapés, não se estabelecem em uma relação de inferioridade em comparação à narrativa disposta nos capítulos, mas sim como um complemento essencial que orienta a fruição, auxiliando a inteligibilidade.

A extratextualidade se configura na espacialidade, mas não na semântica: "essa expulsão do texto pode condenar as notas ao subúrbio da página, às bordas do capítulo e, muitas vezes, até às áridas páginas finais" (ibidem, p.69, tradução nossa)[32]. Mas esse "exílio", como a própria Alvarado (1994) denomina, e toda a ideia do paratexto como "texto subsidiário" (ibidem, p.18) que rodeia, cerca, ladeia, ronda, costeia, está mais relacionada à disposição visual na página (e na tela) do que propriamente à sugestão de que ele seja simplesmente um pormenor, detalhe facultativo a ser ignorado. Logo, "quando se fala, portanto, em posição marginal, alude-se mais à localização gráfica do paratexto, que somente nesse aspecto pode ser considerado 'fora' do texto" (Martins, 2010, p.170).

Logo, "o paratexto é também o lugar em que se prepara a receptibilidade do texto, lugar privilegiado de uma pragmática, de uma ação sobre o público" (Muzzi, 2015a, p.65). Como "elos da estratégia de inscrição do autor e do leitor em uma situação interativa" (Sabiá apud Brait, 2019), eles auxiliam e compõem a narrativa em uma condição limítrofe e polimorfa, integram a mensagem do produtor como um todo e por causa disso servem "como instrumento ideológico: é o lugar por excelência de uma ação sobre o público, onde se estabelecem critérios de recepção e consumo" (Muzzi, 2015, p.59).

Considerando que "cada elemento do paratexto configura um modo de leitura [...] e representa a troca de experiências com o texto" (Perpétua, 2015, p.76), e que ocorre uma cooperação do autor para

---

32 No original: "*Esta expulsión del texto puede condenar a las notas al suburbio de la página, a las fronteras del capítulo e, incluso, a menudo, a las áridas páginas finales*" (Alvarado, 1994, p.69).

o leitor para o desenrolar dos trajetos de construção e reconstrução do sentido (Alvarado, 1994), como visto no Nyah!, essas notas são usadas em alguns empregos específicos.

Reis (2011) aponta que as notas iniciais são rotineiramente usadas como "prefácio" da fic ou para justificar ações das personagens, ao passo que Siqueira (2008, p.33) resume as notas a um "recurso usado antes ou depois de um trecho ou capítulo para trazer informações ou considerações do autor sobre a narrativa". Entre as informações mais constantes, o pesquisador cita: "convenções sobre o formato da história, que tipo de relação mantém com o cânone, o gênero da história e alguns dos elementos narrativos contidos e a classificação etária mínima sugerida" (Siqueira, 2008, p.33). A figura a seguir elucida alguns desses aproveitamentos mais frequentes:

Figura 3.19 – Exemplos de utilizações das notas no Nyah!

Notas finais do capítulo

Quase que esse capitulo não sai porque me envolvi em outro projeto (uma fanfic que adapta Hadestown para o mundo de Avatar, porque sou viciada em musicais), mas enfim: notas importantes porque tem algumas referencias as HQs

1 - Kiyi é a meia-irmã caçula do Zuko e da Azula, ela aparece na HQ "A Busca"

2 - Na HQ "A Promessa" o Sokka acaba ficando com a Toph na academia de dominação do metal e ajuda ela com os alunos novos, é um momento fofo que se vocês não leram tem que ir lá ler.

Acho que isso é tudo, não tenho certeza.

Bjos.

Paternidade, por Auto Proclamada Rainha do Sul[33]

33 Disponível em: https://fanfiction.com.br/historia/792919/Paternidade/capitulo/4/.

Notas finais do capítulo
O que acharam?

Pokémon: Blast!, por ADF[34]

Notas finais do capítulo
É amor que chama? Deve ser ♥

Expressivos, por Kori Hime[35]

Notas finais do capítulo
Musica do capítulo: "Ordinary Day" - Vanessa Carlton
Tradução: "Só um dia, só um dia comum simplesmente tentando entender. Só um garoto, só um garoto comum, mas ele estava olhando para o céu..."

Musica que a Rukia estava cantando: "I Knew You Were Trouble" - Taylor Swift
É isso! Obrigada por ler!
Até o próximo!

Like Ghosts in Snow, por Drunk Senpai[36]

Notas iniciais do capítulo
Eu particularmente gosto muito da mizade que o Raito e a Lucy criaram. Sempre que escrevo sobre os dois, fico com uma sensação de cumplicidade e nostalgia muito grandes, como se eu tivesse vivido aquilo. Deve ser bom ter alguém dessa forma, com quem você pode contar nos momentos difíceis.

Uma nova chance, por Arikt[37]

---

34 Disponível em: https://fanfiction.com.br/historia/764555/Pokemon_Blast/capitulo/5/.
35 Disponível em: https://fanfiction.com.br/historia/758443/Expressivos/capitulo/1/.
36 Disponível em: https://fanfiction.com.br/historia/513148/Like_Ghosts_In_Snow/capitulo/2/.
37 Disponível em: https://fanfiction.com.br/historia/743403/Uma_Nova_Chance/capitulo/3/.

Notas iniciais do capítulo

A narrativa diversifica entre os personagens e o narrador.
A apresentação dos personagens estão entre '()'.
E a fala inicia-se sempre com '-'.
A história é totalmente de minha autoria sem fins lucrativos, a maioria dos personagens pertence ao grupo CLAMP! Outros que não são do anime foram criados por mim.
Acho que é só! xD
Bom qualquer coisa é só deixar um comentário que responderei com prazer!
Chega de conversa até as notas finais!
Enjoy!

A todo custo ser beijada!, por SulaSama[38]

Notas iniciais do capítulo

boa noite meu povoooooooooooooooooo!
como estão? titia snow está muita saudades o//
(pessoal tenho trabalhado tanto, que não tempo pra escrever --', mas enfim to dando um jeito na coisa toda ;))
enfim trago-vos mais um capítulo
espero que gostem o//
lembrando que posto no social spirit com mesmo nome e pá
boa leitura!

Luna Principem, por Snow White[39]

Fonte: elaborado pela autora

Foram selecionadas fics de animes diferentes (*Avatar, Bleach, Pokémon, Death Note, Fullmetal Alchemist, Sailor Moon* e *Sakura Card Captors*). Nos exemplos anteriores, fica perceptível a aplicação prática das notas. Elas são indispensáveis para a configuração da fic e do próprio mídium e, nesse sentido, têm menos um significado semântico-narrativo, e mais uma função fática (contatos do tipo "boa leitura", "espero que gostem", "o que acharam?", "volto semana que vem" e assim por diante) e de orientação para a leitura. Por isso, faz sentido que tenham sido excluídas do romance

38 Disponível em: https://fanfiction.com.br/historia/190074/A_Todo_Custo_Ser_Beijada/capitulo/1/.

39 Disponível em: https://fanfiction.com.br/historia/701890/Luna_Principem/capitulo/5/.

A lenda de Fausto. No entanto, algumas notas auxiliam na narrativa, eventualmente interferindo na composição das personagens (nesse aspecto, elas fazem falta no volume impresso). Em *A lenda de Fausto*, as notas adquiriram as seguintes aplicações observáveis:

a) estabelecer proximidade e dialogar com os membros do *fandom;*
b) pedir *reviews;*
c) avisar sobre a presença de conteúdo forte que possa vir a ofender alguns usuários, como cenas de satanismo, estupro, entre outras;
d) construir uma espécie de *making of* com os bastidores de criação da fic;
e) contextualizar alguns fatos narrados;
f) organizar alguns "protocolos de leitura";
g) aproximar-se de uma linguagem folhetinesca de continuidade, apontando flashbacks e *flashforwards*[40];
h) redirecionar e propor caminhos alternativos à experiência de leitura, por meio da inserção de hiperlinks.

Nas funcionalidades paratextuais a) estabelecer proximidade com o *fandom* e b) pedir *reviews*, na captura de tela da próxima figura, Samila/Ryoko dialoga com os usuários, contando um pouco sobre seu processo criativo e a respeito das inspirações para a missa narrada no capítulo, conta de seu interesse por Sodoma, enfim, estabelecendo um contato direto como uma conversa com o interlocutor em uma linguagem bastante próxima à oralidade. Por fim, ela pede

40 Os termos estão sendo utilizados dentro da concepção da narratologia genettiana, em que, no aspecto da ordem, existem anacronias no tempo da história. Nesse caso, o flashback (evocação de um acontecimento anterior) se encaixaria em uma manifestação de analepse e o *flashforward* (evocação de um evento ulterior) em uma experiência de prolepse. Nesse sentido, a fic se aproxima da tradição do folhetim e da serialização televisiva no âmbito da construção de retomadas e antecipações. As notas situam o leitor, garantindo certa orientação para relembrar o que já aconteceu ou ainda irá acontecer, como fazem os resumos de temporadas passadas em produções cinematográficas.

reviews e se desculpa pelo conteúdo que pode soar afrontoso para pessoas religiosas, principalmente cristãs.

Figura 3.20 – Aplicações de paratexto: aproximação e feedback (capítulo "O sabbat")

Notas finais do capítulo

Notas da Autora:
Oh, em nome de Belial! Esse capítulo demorou demais para sair! Minha primeira dificuldade foi descrever essa missa negra (inspiração na missa negra original satanista – que é muito interessante, por sinal), mas o pior mesmo foi esse dark lemon! Travou de tal modo que eu fiquei desesperada!
Adorei escrever esse pouquinho aí sobre Sodoma. É o meu lugar favorito (!), foi a história dessa cidade que fez eu começar a me interessar pela bíblia, e logo me interessar pelo cristianismo, e logo fazer eu ter a idéia para essa fic... por isso, ViVA SODOMA! =D~
Nossa, fiquei surpresa com aquele início de hentai ali... Que medo! Odeio Hentai! >.
Mas finalmente saiu! Ufaaa!
Espero que não tenha ficado muito ruim... Espero por reviews, até porque esse capítulo deu um trabalho, preciso saber como ele ficou...
Espero não ter ofendido ninguém com as blasfêmias da missa. ._.
É isso, beijokas!

Capítulo Anterior Próximo Capítulo

Fonte: *A lenda de Fausto* no Nyah![41]

As funcionalidades paratextuais a) e b) são as mais frequentes na utilização das notas, como já mencionado, assim como a utilização do item c) aviso sobre conteúdo potencialmente ofensivo e +18 (nesse capítulo em especial, a presença de cenas *dark lemon/hentai*, bem como temas satanistas, tortura e estupro no decorrer da "missa negra"), geralmente declarados nos *disclaimers*.

41 Disponível em: https://fanfiction.com.br/historia/8384/A_Lenda_de_Fausto/capitulo/10/.

Figura 3.21 – Aplicações de paratexto: aviso de conteúdo adulto (capítulo "O sabbat")

A Lenda de Fausto escrita por Ryoko_chan [Comentários]

Capítulo 10
O Sabbat

Notas iniciais do capítulo
Atenção!
esse cap possui dark lemon e situações satanistas. Se você não gosta, não leia =*

Fonte: *A lenda de Fausto* no Nyah!

Figura 3.22 – Aplicações de paratexto: contextualização e esclarecimentos de fatos narrados (capítulo "A rosa branca")

Notas finais do capítulo
Notas />Quando se pensa que Fausto vendeu sua alma pelo conhecimento, impossível não se pensar logo em ciência.
A princípio, eu pensei em ciência, mas ela é contrária à fé (a meu ver), logo seria contrária à fanfic, afinal, se Fausto soubesse de tudo que sabemos hoje (a evolução das espécies, por exemplo), provavelmente ele temeria menos a Deus, e a fanfic perderia todo seu foco. Por isso, o conhecimento que Fausto obterá será o ocultismo, afinal, o próprio Fausto histórico era um mago, astrólogo e alquimista. E convenhamos, isso combina mais com uma época em que pobres mulheres eram queimadas como bruxas (por falar nisso, é tão estranho para mim ter que dizer que elas eram de fato bruxas na fanfic...)
Bem, e como eu costumo me preocupar muito com os detalhes das minhas fics históricas, deu maior problema, pois Fausto viveu na mesma época que Matinho Lutero, o que implicaria na influência da reforma protestantes, e eu quero manter a fanfic focada na demonologia e crença católica. Então eu 'fugi' dos centros onde ocorreram as revoltas protestantes (ou seja, do norte do Sacro Império Romano-Germânico), e mandei Belial e Fausto para a capital do estado de Baden-Württemberg, no sul da Alemanha.
Então não tocarei no nome 'reforma' durante a fic, ok?

Capítulo Anterior | Próximo Capítulo

Fonte: *A lenda de Fausto* no Nyah![42]

42 Disponível em: https://fanfiction.com.br/historia/8384/A_Lenda_de_Fausto/capitulo/4/.

As aplicações d) bastidores, e) contextualizar alguns fatos narrados e f) apontar protocolos de leitura foram majoritariamente utilizadas no intuito de esclarecer como se deu o processo de escrita e o cenário histórico em que a fic se desenvolve, posto que Samila/Ryoko realizou um estudo considerável para escrever a narrativa, especialmente no tangente à realidade da Europa e às versões anteriores do mito fáustico. Nessa nota, ela esclarece a localização geográfica em que a fic se passa por causa de conflitos que poderiam ocorrer entre a ficcionalização e o período histórico tratado.

No tangente às aplicações g) apontar continuidades e h) redirecionar para hiperlinks, vê-se uma aproximação da fic com a linguagem característica do folhetim, uma vez que ele "adula o interesse do leitor, estabelecendo uma espécie de cumplicidade na satisfação dos desejos despertados pela narrativa" (Chalmers, 1985, p.136). Ao inserir questionamentos como: "por quanto Fausto venderá sua alma?", "será que ele venderá mesmo?", ou "mas nunca se sabe o que vai acontecer", Samila/Ryoko instiga a expectativa, a permanência e o aguardo causado pela fragmentação da narrativa, como pode ser examinado adiante.

Murray (2003, p.240) identifica três tipos de público: "os espectadores ativamente engajados em tempo real, que necessitam de suspense e satisfação a cada episódio"; "uma audiência mais reflexiva a longo prazo, que busca padrões coerentes na história como um todo"; e "o espectador que navega e gosta de seguir as conexões entre diferentes partes da história e de descobrir múltiplas organizações de um mesmo material". Samila/Ryoko consegue abarcar, nessa prática de postagem da fic, todas essas preferências dos usuários, de maneira síncrona e assíncrona.

A indicação da imagem para o selo de Belial não está mais disponível. Isso é muito comum em qualquer ficção hipertextual, e essa "quebra" de acesso é um "fenômeno intrinsecamente ligado a uma literatura do/em trânsito. Um texto que só se dá a ler enquanto estiver em fluxo, transmitido entre máquinas, rolando, 'ripado', entre computadores" (Beiguelman, 2003, p.59). Como analisa Beiguelman (2017), falando de *net-art* de maneira mais

abrangente, a ideia de resgatar e reaver completamente as obras nem sempre é viável.

Figura 3.23 – Exemplo de paratexto: apontar continuidades e direcionar para hiperlinks (capítulo "O contrato")

Notas finais do capítulo

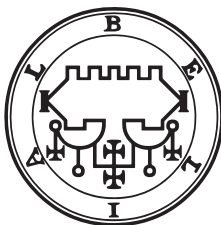
Eu adoro o Belial
Ele sabe falar bem, convencer bem, seduzir bem... Ele é BOM. Vamos ver por quanto Fausto venderá sua alma... O será que ele venderá mesmo? É bem difícil resistir ao Belial... Mas nunca se sabe o que vai acontecer...
Bem, na hora que o Belial se apresentou, foi um pouco estranho, mas eu gostei, pois são os versos de uma das minhas músicas favoritas, a qual me inspirou a começar essa fanfic: Diabolus in Musica, da banda espanhola de metal, Mago de Oz.
È muito bonita a musica, recomendo baixarem
Ah, o selo de Belial que apareceu no pulso de Fausto foi esse:
http://img129.imageshack.us/img129/8004/selodebelialavatarjx3.jpg
Esse é o símbolo para invocar Belial, de acordo com a Goétia.

Capítulo Anterior | Próximo Capítulo

Fonte: *A lenda de Fausto* no Nyah![43]

Essa instabilidade ocorre por causa da dependência de variáveis em que "'o conteúdo e a interface mesclam-se de tal forma que não podem ser mais pensados como entidades separadas', diz Manovich" (Beiguelman, 2003, p.65). Ao tentar abrir o link da nota, encontra-se apenas uma página do banco de dados do ImageShack e, mesmo tendo aberto uma conta com login, não foi possível retomar o conteúdo que Samila/Ryoko originalmente havia sugerido por esse paratexto. Optou-se, então, em tentar reproduzir o que o usuário veria na época da postagem da fic.

43 Disponível em: https://fanfiction.com.br/historia/8384/A_Lenda_de_Fausto/capitulo/2/.

Figura 3.24 – Exemplo de paratexto (cont.): imagem do hiperlink corrompido, redirecionado pela nota do capítulo "O contrato"

Fonte: *Caotize-se*[44]

Sob o aspecto formal, a *fanfiction* não necessariamente deriva da tradição antecessora do folhetim, mas possui intersecções e é influenciada por ela e outras linguagens, como a do cinema. Por ser tratar de um polissistema que emprega múltiplos repertórios de outros polissistemas, há pontos que se assemelham em ambos os casos, por exemplo:

- Difusão paulatina e gradual de capítulos: obviamente existem duas experiências possíveis – a assíncrona, de ler tudo ao final, de uma só vez, ou a síncrona, observando a frequência de atualizações. E aqui cabe questionar se são somente duas experiências de leitura com protocolos distintos ou se é, de fato, *a mesma obra ainda*. De qualquer maneira, muito frequentemente há um agendamento pré-determinado para divulgação, e isso varia (uma vez por semana, quinzenalmente, mensalmente e assim por diante).
- Aproximação com o leitor/espectador: os feedbacks acontecem em tempo real a cada nova postagem. Não raramente, a opinião da comunidade molda o desenvolvimento da história, e o(a) produtor(a) de fic pode, inclusive, redirecionar os caminhos da narrativa de acordo com o retorno do *fandom*.

44 Como o link http://img129.imageshack.us/img129/8004/selodebelialavatarjx3.jpgjá está indisponível, a figura inserida na análise para demonstrar aquele contexto foi retirada do site ocultista *Caotize-se*, disponível em: https://caotize.se/daemon/daemon-belial-68o-espirito-da-goetia/, e não do link sugerido pela produtora, uma vez que, conforme mencionado, já se encontra expirado.

Isso ocorre com certa frequência na transmissão de novelas e o diagnóstico dos anseios do público, por exemplo.

- Construção narratológica de retomadas e antecipações: camada estrutural que situa o leitor e garante certa orientação para relembrar o que já aconteceu ou ainda irá acontecer. Como foi notório no *print*, Samila/Ryoko também usa, nas notas dos capítulos, uma estratégia de instigar e despertar a curiosidade do público para deixá-lo cativo da serialização da fic.
- Ganho de capital simbólico pelo reconhecimento da comunidade: tanto o folhetim, no passado, atuou como forma de legitimação de produtores (que também eram jornalistas) ao longo do tempo, cujas narrativas puderam se tornar romances (vale lembrar que, no Brasil, Machado de Assis, José de Alencar, Nelson Rodrigues e outros publicavam regularmente em jornais sob heterônimos), quanto a fic, às vezes, quando bem-sucedida, também possibilita essa consolidação do produtor e a publicação de obras, ultrapassando o microcosmos do *fandom*.

Assim como a "qualidade literária" da fic é questionada hoje, o folhetim também foi alvo de críticas: debates sobre a qualidade do gênero e seu perfil de "literatura de massa" (Conversani; Botoso, 2009, p.176); nesse sentido, para muitos, o folhetim foi "acusado de ser um produto [...] comercial, sem muitas pretensões literárias, [...] subliteratura. Por adotar uma linguagem fácil, padronizada e com enredos repetidos, é menosprezado e carrega o estigma de apenas entreter, sem estimular o desenvolvimento intelectual do público" (Diniz, 2009, p.90).

Não é intenção resguardar muita atenção ao debate entre aproximações e distanciamentos entre fic e folhetim,[45] novelas e séries de

45 A dissertação de Suélen Palhares da Silveira, intitulada *Dos folhetins às fanfics: dos jornais e telas para os livros*, do ano de 2018, aborda o tema com mais profundidade.

televisão, mas nesta nota em especial é possível perceber o aspecto e), da utilização de paratextos por parte de Samila/Ryoko, que, conforme mencionado, dialoga com o leitor para que ele aguarde e acompanhe os próximos acontecimentos.

Foi possível constatar, nas múltiplas capturas de tela, o quão imprescindível é, para a construção da fic *A lenda de Fausto*, o apontamento de hiperlinks situados nas notas, que exercem funções paratextuais que absorvem, em seu espaço, possibilidades de acesso externo a conteúdos que a produtora julga interessantes para a fruição da leitura.

Tendo em mente que a "propagação de um enunciado não se opera no vazio, [...] serve-se de eixos, canalizações, veículos" (Debray, 1993, p.251) e que "a natureza física do suporte comanda seu modo de circulação social, mas também de perda, destruição, reativação e, portanto, o tipo de efeito que um vestígio pode exercer" (ibidem, p.251), os links em caixa são acompanhados de comentários em uma linguagem muito pessoal e, por isso, é inevitável tratar do hipertexto contido dentro desses paratextos e como Samila/Ryoko explorou os recursos do Nyah! (e a falta deles), sem ir de encontro à vasta cadeia de paradigmas impostos para escrita nessa plataforma de autopublicação.

3.2.2 A fic entre links e cliques

O termo "hipertexto"[46] foi usado por Ted Nelson pela primeira vez no ano de 1965. Segundo ele, "o hipertexto, ou a escrita não sequencial com liberdade de movimentação entre os *links*, é uma ideia simples e óbvia. É apenas a versão eletrônica das conexões

46 O termo "hipermídia" é um alargamento de tal conceito, incluindo e abarcando também informação visual, sonora, animação etc. Landow (1995) não diferencia e aplica "hipertexto" para falar tanto de vínculos que unem elementos verbais quanto não verbais. Aqui, também, opta-se por entender "hipertexto" de maneira mais inclusiva, abarcando também a multimodalidade.

literárias tal como já as conhecemos" (Nelson apud Beiguelman, 2003, p.67). Já Murray (2003, p.64), em sua definição, entende o hipertexto como "um conjunto de documentos de qualquer tipo (imagens, textos, gráficos, tabelas, videoclipes) conectados uns aos outros por *links*".

Nessa nova "máquina de ler", é por meio da *linkagem* que a obra alcança seu máximo êxito (Beiguelman, 2003, p.61). O link se desenha como uma ferramenta típica do digital: "[c]omo a palavra sugere, um *link* – um elo, ou vínculo –, é uma maneira de traçar conexões entre coisas, uma maneira de forjar relações semânticas. Na linguística, o *link* desempenha um papel conjuncional, ligando ideias díspares em prosa digital" (Johnson, 2001, p.60).

Nelson estava se referindo a uma escritura não linear, um texto que se bifurca, permitindo que o leitor eleja o melhor em uma tela interativa, formando "diferentes itinerários ao usuário" (Landow, 1995, p.15). Entretanto, ao invés de não linear, a estrutura do discurso hipertextual se conecta a uma variedade de possibilidades de acesso individualizado de acordo com as preferências do usuário, que executa uma performance ímpar de leitura a cada nova decisão. Sendo assim, faz sentido tratar de linearidades, no plural:

> [...] ao estabelecer sua leitura, estabelece também uma determinada "linearidade" específica, provisória, provavelmente única. Uma segunda ou terceira leituras do mesmo texto podem levar a "linearidades" totalmente diversas, a depender dos *links* que sejam seguidos e das opções de leitura que sejam escolhidas, em momentos em que a história se bifurca ou oferece múltiplas possibilidades de continuidade. (Palacios, 2018, p.67)

Reforçando esse pressuposto, Derrida e Barthes (apud Landow, 1995, p.14), por exemplo, "postulam que os atuais sistemas conceituais baseados em noções como centro, margem, hierarquia e linearidade devem ser abandonados e substituídos por outros de

multilinearidade, nós, *links* e redes" (tradução nossa)[47]. Examinar essas características do hipertexto e as colaborações que ele pode gerar para a produção literária em contexto digital é urgente para que as experimentações não permaneçam tão ancoradas na lógica do impresso:

> É o não-reconhecimento dessas especificidades o que explicaria a preponderância do formato linear na Internet, podendo-se dizer que a grande parte do conteúdo hipertextual disponível não passe ainda de uma massa de textos e imagens clicáveis que reitera as convenções formais de organização do volume impresso, trocando, na velha divisão do índice em capítulos, a referência ao número da página pelo *link*. (Beiguelman, 2003, p.68)

Em tal elaboração de sentidos, os caminhos propostos se desenham a partir das escolhas do usuário que, "impelido a fazer escolhas que singularizam seu percurso de leitura, [...] intervém na própria forma do texto" (Komatsu, 2020, p.12). Essa singularidade de opções tomadas é, em si mesma, uma estética, como sugere Murray (2003):

> A existência do hipertexto proporcionou aos escritores a oportunidade de experimentar outras formas de segmentação, justaposição e encadeamento lógico. Histórias escritas em hipertexto geralmente têm mais de um ponto de entrada, muitas ramificações internas [...]. Assim [...], as narrativas hipertextuais são intrincadas teias de fios emaranhados. (Murray, 2003, p.65)

Falando especificamente de outras produções-fã que realizam experimentações nas plataformas, Barros e Escalante (2018) nomeiam esse modelo emergente como "fics interativas", tendo como base três histórias hospedadas em três plataformas diferentes,

---

47 No original: "*postulan que deben abandonarse los actuales sistemas conceptuales basados em nociones como centro, margen, jerarquía y linealidad y substituirlos por otras de multilinealidad, nodos, nexos y redes*" (Landow, 1995, p.14).

a saber: Fanfic Obsession (FFOBS), AsianFanfics e o AO3. Para efeitos de elucidação desses exemplos, separaram-se duas narrativas para apresentação. No artigo das pesquisadoras, duas plataformas são estrangeiras e apenas a FFOBS é brasileira. As pesquisadoras explicam o que o termo significa:

> Fanfics interativas, nomenclatura usada pelos fãs usuários do [...] FFOBS, consistem em histórias publicadas principalmente no próprio site em que, antes do texto ser disponibilizado, uma janela *pop-up* abre pedindo que o leitor determine o nome dos personagens principais – indicados pelo autor. O que caracteriza essas histórias enquanto fanfics (e não histórias originais), é o fato de serem ambientadas em universos de outras histórias, como doramas, mesmo que os personagens sejam originais. O site FFOBS [...], de acordo com informações disponíveis no site, é "uma plataforma voltada para postagem de fanfics, em especial, interativas" e considera fanfics interativas aquelas em que "o leitor é também personagem". (Barros; Escalante, 2018, p.132)

Em *Psicologia do amor*, de LP Rocha, do ano de 2017, Barros e Escalante (2018) explicam que a história foi eleita como "*fanfic* do mês" e que a única maneira praticável de agência se resume a selecionar o nome das personagens (caso o interator não deseje escolher um nome de sua preferência, há sugestões da produtora também), como verificável na imagem a seguir.

Figura 3.25 – Exemplo de personalização em uma "fic interativa"[48]

Fonte: *Psicologia do amor* na FFOBS[49]

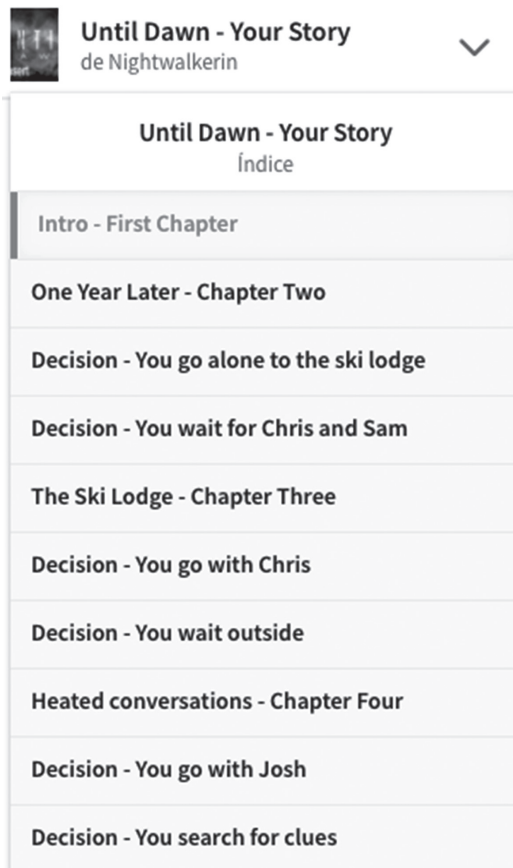
"Larissa" é a sugestão de nome para a protagonista, mas o usuário pode fazer a alteração de todos os personagens ao longo das abas que vão se abrindo. Nesse caso, o que ocorre é uma aproximação da história para que o interator se sinta inserido na fic, em um processo de personificação (Jenkins, 2015), como já mencionado, nos sentidos de reinterpretação apresentados. A questão do condicionamento e circunscrição criativa dentro das plataformas também é destacada por Barros e Escalante (2018, p.137):

> Fanfics Interativas têm elementos que se aproximam de RPGs, mas por limitações de plataforma, algumas se restringem a dar ao leitor controle parcial sobre a narrativa, seja apenas na nomeação dos personagens, sem proporcionar poder de escolha em relação ao decorrer da história, seja permitindo algum poder de escolha sobre o enredo, mas sem poder personalizar os personagens.

48 A expressão entre aspas foi colocada porque não se considera que esse tipo de ação requerida pelo usuário acarrete uma transformação, ou seja, como não há uma mudança significativa na narrativa, acredita-se que a fic não deva ser chamada de interativa. No entanto, como é essa a nomenclatura utilizada pela plataforma, foi mantida.

49 Disponível em: http://fanficobsession.com.br/fobs/p/psicologiadoamor1.html.

Sobre a relativização das alternativas ao interator, o poder de escolha em *Psicologia do amor* é o de nomear sem interferir no enredo. O exemplo da segunda opção, de escolher o enredo sem personalizar os nomes, ocorre em uma fic (homônima) baseada no jogo *Until Dawn* da Playstation:

Figura 3.26 – Exemplo de gamificação em uma fic

Fonte: *Until Dawn* no Wattpad[50]

50 Disponível em: https://www.wattpad.com/164419368-until-dawn-your-story-intro-first-chapter.

O texto (em inglês) foi postado tanto no AO3 como no Wattpad, e foi produzido por Nightwalkerin, datada de 2015, em que os capítulos oferecem o direito à escolha de um encaminhamento das personagens e os próximos capítulos dão as respostas. Ao usuário é facultada a leitura do capítulo que não for de sua preferência, mas todas as consequências das escolhas são previstas (ibidem).

A arquitetura textual (Komatsu, 2020) da fic citada apresenta uma estrutura que se aproxima mais de narrativas hipertextuais (ou como descrito na obra, um livro-jogo) como *OWNED – Um novo jogador*, de Simone Campos. No objeto impresso, as orientações são que, para cada dilema narrativo em que se apresentem duas decisões possíveis, o consumidor vá para determinada página, em que sua preferência será continuada no enredo.

Não é intenção fazer uma profunda análise de *Until Dawn*. Essa breve apresentação serve para demonstrar que já existem fics que tentam fazer uso criativo das plataformas de autopublicação, mas esbarram em situações como essas do Wattpad e do AO3 em que, por falta de uma interface que abarque essas estéticas do digital, a produtora precisa organizar e deixar todos os capítulos visíveis e expostos. O usuário precisa "pular" os capítulos que não são de seu interesse. Se houvesse um hiperlink que direcionasse para o capítulo de decisão, esses "saltos" não seriam necessários e o acesso ao conteúdo selecionado se daria somente por um clique.

Nesse contexto, narrativas que fazem uso de hipertexto, como as de Samila/Ryoko, mediadas por um mídium que não é necessariamente pensado e desenvolvido para isso, apresentam acesso aos blocos de texto em dois segmentos:

1. a sequenciação dos capítulos, separados em unidades de sentido fragmentadas: nesse caso, não há interferência ou interatividade, porque se trata de uma mera metáfora do livro impresso, equivalente ao "passar de páginas";
2. por meio dos links nas notas: aqui há intervenção do consumidor, convidado a acessar sites externos, imagens, músicas e outras informações.

Ainda assim, esses aparatos para/hipertextuais não alteram, por exemplo, o clímax ou a conclusão da narrativa; nessa multissequencialidade, "a interface potencial traz programados os caminhos possíveis e não permite modificações dos visitantes em sua estrutura" (Primo, 2003, p.15) e o que é trazido, portanto, são sugestões da produtora para o engrandecimento da experiência de leitura da fic.

Semelhantemente aos casos apresentados das "fics interativas", as decisões de consumir o material disposto nos links não influenciam diretamente os destinos de Fausto ou Belial, todavia, viabilizam um contato exploratório com distintos modos de leitura, o que difere de *Until Dawn*, por exemplo.

Em contraste a *Until Dawn*, onde o usuário precisa tomar decisões eliminatórias e ler somente os capítulos de suas escolhas, os hiperlinks de *A lenda de Fausto* não têm um estatuto narrativo que determine reviravoltas no enredo e não restringem o acesso a dados que sejam deixados de lado. Se o interator optar por não os checar, isso não influenciará o entendimento geral da narrativa, apenas serão ignoradas informações extras que aumentariam o grau de imersão, mas não prejudicam, objetivamente, a coesão da obra – ainda que constituam o universo ficcional.

Tendo isso em mente, os fins estéticos das notas autorais de Samila/Ryoko são um ponto de encontro entre uma especificidade do mídium e a funcionalidade narrativa que permite uma identificação com o universo narrado, para que ocorram associações com elementos existentes no conhecimento empírico de mundo do fã. Em *A lenda de Fausto*, como demonstrado, várias referências que fazem sentido para o *fandom* foram inseridas nas notas para tecer uma poética que dialoga com o consumidor *otaku*, como as imagens de personagens de animes de época.

O objeto de Samila/Ryoko, ainda que em nível mais reduzido (em comparação a histórias que partem de lexias muito mais curtas e uma grande quantidade de links entre os blocos de texto), é uma fic que faz uso do hipertexto com fins fáticos, descritivos e narrativos por meio das notas e deve ser analisada sob uma ótica que considere

as limitações dos recursos disponíveis a produtores de fic há mais de uma década. É preciso distinguir a data das fics citadas como exemplo (*Psicologia do amor* e *Until Dawn*), que são de 2015 e 2018, respectivamente, ou seja, bem mais recentes que *A lenda de Fausto*. Sobre isso, Furtado (2010) disserta a respeito da necessidade de não lançar um olhar generalizante sobre o hipertexto:

> Ao contrário, cada hipertexto tem uma estrutura própria bem determinada [...] e hipertextos diferentes podem ter graus de diversa complexidade hipertextual (de modo a corresponder às características específicas dos vários tipos de informação ou aos objectos particulares em causa. Talvez por isso, Aarseth (1997, p. 79) afirme que, com as actuais diferenças entre sistemas hipertextuais, nomeadamente os utilizados para fins poéticos, é perigoso elaborar teorias gerais sobre hiperliteratura e que, ao invés, devemos olhar para cada sistema como um medium técnico potencialmente diferente, com consequências estéticas distintas. (Furtado, 2010, p.47)

Além disso, a disposição organizacional da fic predispõe a entrada por diferentes pontos, uma vez que usuários podem acessar o mesmo conteúdo por trajetos distintos. Mesmo *A lenda de Fausto* sendo a história basilar, os membros do Nyah! possuem percursos individualizados que variam entre ler primeiramente a fic "central" e depois os *spin-offs*, os *spin-offs* e depois **A** *lenda de Fausto* em si, ou sequer ler os *spin-offs* e conhecer apenas a fic que se tornou livro, ou não conhecer *A lenda de Fausto* mas ter consumido os *spin-offs*, ou não conhecer *A lenda de Fausto* e nenhum *spin-off* mas conhecer as fics escritas já pelos fãs, ler todos os paratextos, acompanhar somente alguns, observar os hiperlinks ou não, então são muitas as variáveis nessas jornadas de leitura contabilizadas.

A estrutura desses elos irá construir resultados estéticos cambiantes a partir dos arranjos do produtor, derivando daí a relevância do prisma singularizado para o formato aqui descrito, projetado para ser realizável dentro de uma plataforma de fic que não foi pensada para experimentações em hiperficção.

Muitas notas autorais, ou seja, os paratextos que contêm os hiperlinks, em termos de textualidade digital, poderiam ser totalmente suprimidos em prol da inserção de redirecionamentos no próprio corpo do texto. Nesse sentido, mesmo que o Nyah! seja uma plataforma digital, continuou seguindo uma organização de interface que não tira completo proveito das ferramentas que o digital pode oferecer.

Conhecer a interface do Nyah!, que não é uma plataforma de romances hipertextuais, traz à tona a relação não mais dicotômica entre forma e conteúdo, a considerar que a atualização dos mídiuns ao longo da transformação da técnica deixou vestígios de um processo de "desmaterialização" em que "o próprio suporte desaparece, confundido com o dado transmitido" (Debray, 1993, p.222). Graças a essa fusão, a experimentação com o hiperlink está subordinada a diversos fatores relacionados às camadas computacionais e culturais, como a programação da plataforma, a disponibilidade dos nexos online, a qualidade do acesso à internet e condicionamentos relacionados ao navegador:

> Um problema que se aprofunda e é maximizado pelo *browser*, que é não só o espaço de convergência entre todas as mídias *on line*, mas também o mais vulnerável às inúmeras variáveis de configuração do *hardware* e às vicissitudes das conexões que alteram sobremaneira as formas de recepção. O conteúdo disponibilizado aparece de acordo com o perfil de uma série de fornecedores, pois que se acessa *on line* é também resultante da configuração e qualidade do monitor, da velocidade da conexão, do tipo de *browser*, sistema operacional, marca de computador etc. (Beiguelman, 2003, p.69)

Mais à frente, haverá a análise das divergências e distâncias entre as experiências de leitura da fic compreendidas pela materialidade digital em contraste àquela disposta no volume impresso de *A lenda de Fausto*. Após a publicação, a obra ficou apenas parcialmente visível no Nyah! Portanto, quem tenta ter acesso atualmente, fica limitado ao antepenúltimo capítulo e é incentivado (para não dizer

impelido) a adquirir o livro físico, caso tenha interesse em acompanhar a conclusão da história.

Figura 3.27 – Exemplo de paratexto: retirada de conteúdo do ar no capítulo "A rosa negra"

Notas finais do capítulo

Notas da Autora: Conforme foi avisado, o final não está disponível por conta do meu contrato com a editora do livro... Sorry gente =[

Fonte: *A lenda de Fausto* no Nyah![51]

Samila Lages, nessa nota do último post aberto ao público, lamenta e pede desculpas pela indisponibilidade do conteúdo, pois ela não gostaria que isso tivesse acontecido, e, por ela, a história permaneceria no Nyah!; no entanto, em consenso com a Multifoco, acordou-se pela retirada do ar. A produtora explica, durante a entrevista concedida à pesquisa, as razões subjacentes a essa decisão:

> Na verdade, na ocasião que ele ia ser publicado, *falaram que era bom tirar totalmente da internet*, mas *eu não tirei*, especialmente porque *eu não queria perder os meus comentários*.. Então, tenho um carinho muito grande por todos os comentários que eu recebi, e esse é o motivo pelo qual, apesar de eu não estar mais alimentando o Nyah!, nunca nem ponderei excluir minha conta de lá, porque lá estão os meus comentários e, apesar de eu ter feito um backup deles [...]... Eu não quero perdê-los. E também... Apesar de que o editor falou assim: "ah, tá, mas você vai deixar online, e aí pra quê que vão comprar o livro"? Eu disse: "ah, então a gente deixa, tira o final pra pessoa ter a motivação pra comprar o livro". [...] Acabou saindo como uma ótima estratégia de marketing [...] porque a pessoa fica curiosa e tende a ver o livro. Apesar de essa não ser uma cláusula, realmente, no contrato, foi meio que acordado verbalmente entre

51 Disponível em: https://fanfiction.com.br/historia/8384/A_Lenda_de_Fausto/capitulo/14/.

> mim e a editora, tanto para melhorar as vendas, quanto para eu não precisar tirar o conteúdo da internet (grifo nosso).

Mais uma vez vem à tona o afeto nutrido por Samila/Ryoko em relação aos fãs e isso se manifesta pelo apego aos *reviews* recebidos na história, e eis a razão central de resistência por parte dela em relação à retirada do material da plataforma. O marketing é um conjunto de práticas e estratégias que possuem o intuito de informar e encorajar potenciais consumidores a comprar um livro (Thompson, 2013). Pacheco (2020) explica mais sobre essa dinâmica que é, no fim das contas, uma tática mercadológica:

> [...] a revolução digital afetou diretamente o *marketing* e a forma como as editoras utilizam o ambiente digital para informar seus leitores sobre lançamentos. Além disso, outro ponto importante refere-se à sedimentação da conexão direta com os consumidores e, também, à facilitação de inteirar escritores e leitores. Assim como em setores da indústria criativa, conhecer e se aproximar dos seus consumidores colabora muito para se pensar em ações de *marketing*. Outro aspecto que se tornou muito relevante foi a chamada "amostragem digital": em uma livraria física, o comum seria o leitor folhear o livro, observar o *design* e, então, decidir se deve ou não comprá-lo. O ambiente digital possibilitou a criação de uma estratégia que costuma ser muito eficaz: permitir que o consumidor tenha acesso a parte do livro, um ou dois capítulos, de modo a incentivá-lo à compra, o que, muitas vezes, é feita com apenas um clique. (Pacheco, 2020, p.115)

Sobre a "amostragem digital", Thompson (2013) discute que a grande questão é encontrar o equilíbrio da quantidade de texto exposto: deve ser o suficiente para que o consumidor tenha noção do que se trata a obra e passe a desejar comprá-la, mas não o bastante, a ponto de que a aquisição se torne facultativa. As editoras costumam ofertar uma média entre 5% e 20% do conteúdo em buscadores como o Google Books, então a opção de retirada de apenas dois capítulos

da fic no Nyah! está bem acima do limite episódico geral, que permite entre um e dois capítulos iniciais.

As opções de obtenção do livro são por meio da compra no site da Multifoco ou do contato direto com a produtora via e-mail. Aqui há uma distinção clara dos conceitos de cibercultura e cultura digital discutidos anteriormente e um evidente conflito de interesses entre produtora e editora, que precisa, nessa negociação, renunciar a certo descerramento construído com o *fandom* ao atravessar para um universo que possui uma dinâmica de mercado distinta.

A realidade do *fandom*, inserida em um contexto de cultura digital, possui um repertório de produção-fã (as fics) que, dependendo da maneira com que o gênero é esteticamente experimentado e "desprogramado" nas plataformas, pode ser considerado literatura digital, cuja lógica de criação, ao ser transposta para o mercado editorial, muitas vezes acaba se perdendo quando esses sistemas se atravessam.

Nessas trocas, existem negociações (positivas, que levam a novas formas de fazer o produto circular, legitimação de autores, bibliodiversidade, heterogeneidade para atender diferentes nichos de público) e tensões (apagamentos do passado da obra como fic, retiradas do ar, censuras de conteúdo pela mediação editorial, entre outras situações) causadas por esses fluxos.

3.3 *Relatos da queda*

Após a postagem de *A lenda de Fausto*, em 2008, duas outras histórias foram desenvolvidas. *Relatos da queda* foi uma fic iniciada um ano depois, em 2009, permanecendo ainda sem conclusão, o que evidencia, cada vez mais, que *A lenda de Fausto* é um processo ainda em andamento. O título indicativo já dá o tom do centro do enredo: enquanto a narrativa principal se relaciona com várias releituras prévias do mito fáustico, Samila introduz sua própria personagem mefistofélica, o real protagonista da "trilogia" – Belial. Adiante consta a captura de tela da homepage dessa fic no Nyah!:

Figura 3.28 – Página inicial de *Relatos da queda*

Aqueles que hoje vêem essa minha imagem, tão bela e obscura; Aqueles que com espanto e maravilha sentem a aura negra e amaldiçoada que circunda o meu espírito; Aqueles que se deixam seduzir por meus gestos e minhas palavras, tão elegantes e repletos de malícia; Enfim, aqueles que se deixam apaixonar por esse coração deturpado e negro, que consegue ser mais frio e cortante que o cinza morto dos meus olhos que ardem apenas em luxúria.
Nenhum desses é capaz de compreender o que eu já fui um dia.

Classificação: 18+
Categorias: Bíblia
Personagens: Indisponível
Gêneros: Drama, Lemon, Romance, Yaoi, Darkfic
Avisos: Bissexualidade, Heterossexualidade, Homossexualidade, Nudez, Sexo

Capítulos: 11 (40.779 palavras) | **Terminada:** Não
Publicada: 02/01/2009 às 00:03 | **Atualizada:** 07/09/2014 às 10:36

Notas da História:
Essa fic faz parte da minha série Belial, que teve sua origem na fic A Lenda de Fausto. Essa fic, contudo, representa o início cronológico da série, e pode ser compreendida sem as demais.
É bom frisar que essa série é Yaoi, e todas suas fics possuem Lemon e possíveis blasfêmias.
Não é meu interesse ofender ninguém, então, se esse conteúdo é contrário às suas crenças, não leia.

Fonte: Nyah![52]

Encerrados os eventos de *A lenda de Fausto*, o personagem se concentra em contar sua versão dos fatos sobre a metamorfose que sofreu de serafim (Beliel) até se tornar demônio (Belial). De acordo com Samila, essa prequela é um marco cronológico de início, mas são partes independentes que podem ser lidas separadamente, sem prejuízo de entendimento caso acessadas individualmente. Em *A lenda de Fausto*, Belial cita superficialmente a queda dos anjos; no entanto, em *Relatos da queda*, tudo está contado de forma detalhada.

Um aspecto em comum entre todas as fics de Ryoko/Samila é, exatamente, o *yaoi*. Nesta história, os onze capítulos se desenvolvem com foco nas relações Belial x Lilith, Belial x Lúcifer, Belial x

52 Disponível em: https://fanfiction.com.br/historia/18255/Belial_-_Relatos_da_Queda/.

Anakiel e Belial x Leviathan, personagens que constam na narrativa primária, porém não têm seus backgrounds esclarecidos.

Nessa fic, Belial, como narrador autodiegético, disserta a partir de seu POV[53] a respeito da perda das asas e seu rebaixamento ao inferno. Confessa seu amor por Lilith, a única humana que, em sua opinião, é "diferente", bem como confidencia o início de sua luxúria, além de sua decepção com a vinda de Eva e o motivo de se negar a adorar o Homem, vindo do barro.

Reforça-se que o texto em si não será alvo de um olhar atento, no entanto, vê-se a necessidade de apresentar todos os materiais relacionados de Samila/Ryoko no Nyah! *Relatos da queda* não utiliza os mecanismos para/hipertextuais já aludidos, por isso, a análise será redirecionada à experimentação desenvolvida em *O trilo do diabo*.

3.4 *O trilo do diabo*

Figura 3.29 – Página inicial de *O trilo do diabo*

O Trilo do Diabo escrita por Ryoko_chan

"E ao final dos seletos aplausos, o violinista se levantou e se retirou, sem nem olhar para o seu público –composto de apenas um palhaço.

53 *Point of view* (cuja tradução seria "ponto de vista"). Uma das maneiras mais conhecidas para se referir à narração na construção de fics, baseada na teoria genettiana. Os POV podem ser únicos, alternantes ou mistos. Em *Relatos da queda*, como foi perceptível, trata-se de um POV único, pois só são acessadas as memórias de Belial.

A festa havia terminado, e o Pierrot detinha um brilho estranho em seus olhos cinzentos. Aquele Pierrot era um demônio, afinal."
A lenda do violinista que teria vendido sua alma ao demônio em troca da habilidade para tocar a mais bela e pertubadora melodia já criada, em sua versão yaoi.

Classificação: 18+
Categorias: Histórias originais
Personagens: Indisponível
Gêneros: Drama, Lemon, Romance, Yaoi, Darkfic
Avisos: Bissexualidade, Estupro, Nudez, Sexo

Capítulos: 11 (34.912 palavras) | **Terminada:** Não
Publicada: 02/12/2008 às 00:43 | **Atualizada:** 09/07/2014 às 12:05

Notas da História:
Essa fanfic é uma seqüência de "A Lenda de Fausto", e faz parte da série de fanfics que tem como protagonista Belial, o demônio do orgulho.
Espero que aprovem este novo projeto. ^^

Fonte: Nyah![54]

Postada no mesmo ano de divulgação de *A lenda de Fausto*, ambas datando de 2008, a sequência da narrativa principal também é correlacionada a outras abordagens do mito fáustico, evidenciando uma semelhança com a obra de Thomas Mann. Assim como em *Doutor Fausto*, há uma aproximação com a lenda por trás da sonata do violinista italiano Giuseppe Tartini, cuja história é contextualizada por Ryoko/Samila logo no capítulo de abertura, utilizando-se, como de costume, do espaço das notas para explicar a origem da ideia:

54 Disponível em: https://fanfiction.com.br/historia/16413/O_Trilo_do_Diabo/.

Figura 3.30 – Exemplo de para/hipertexto: notas e multimodalidade no capítulo "1º movimento – O Pierrot"

Notas finais do capítulo

Notas da História:
Dando seqüência À Lenda de Fausto, contarei minha versão de mais uma lenda de um homem que teria vendido sua alma ao Demônio.
A "vítima" dessa vez será o senhor Giuseppe Tartini (1692-1770), um violinista e compositor italiano.
Sua lenda gira em torno da sua sonata "O Trilo do Diabo", uma das obras para violino mais belas e difíceis de ser tocadas. Segundo a lenda, o diabo apareceu para Tartini em sonho e ofereceu grande habilidade no violino, em troca de sua alma. Tartini teria dado seu violino a Satanás, para testar a habilidade do demônio. O Diabo começou a tocar de maneira tão bela que Tartini sentiu-se sem ar, e assim que acordou, tentou escrever o que tinha escrito. Embora a sonata tenha ficado magnífica, segundo ele, não chegava nem perto do que ele havia escutado.
Bem, é essa a lenda. Eu a contarei de uma maneira beeeemmmm diferente... Hehehehe...
Bem, eu pretendo deixar uma peça de violino upada a cada capítulo, para que vocês saibam o que eu acho que Tartini estaria tocando no capítulo.
A desse será Zapateado, de Sarasate. É uma música veloz, muito técnica e me transmite uma certa alegria ^^
http://www.usaupload.net/d/5417jtpmncm
(Observação: No meu Windows Media Player, a música fica muito veloz, sem motivo algum. Mas no Real Player toca normalmente. Não sei se dará algum problema para vocês, então, é só usar o Real Player...)

Próximo Capítulo

Fonte: *O trilo do diabo* no Nyah![55]

Tal como Adrian Leverkühn e seu pacto com o diabo, Samila/Ryoko recria uma fic a respeito de um músico que estabelece um contrato com Belial e se envolve romântica e sexualmente com o ser infernal, sempre mantendo o *yaoi* como tema de destaque. Como ficou legível nesta nota de abertura de *O trilo do diabo*, Samila/Ryoko, além de apresentar o protagonista Giuseppe Tartini em uma aplicação do paratexto com função de esclarecimento e contextualização, também apontou a trilha sonora indicada para acompanhar a

55 Disponível em: https://fanfiction.com.br/historia/16413/O_Trilo_do_Diabo/capitulo/1/.

leitura do capítulo, disponibilizando um link com o upload de uma peça de Sarasate. Compreende-se esse tipo de ligação como uma orientação "paralela/comparativa" cuja possibilidade de saída do universo ficcional indica para um salto não ficcional a outras plataformas (como o YouTube), o que irá se repetir em outros episódios narrados, conforme levantamento adiante:

Quadro 3.2 – Trilha sonora de *O trilo do diabo*

Capítulo	**Peça de violino**
1º Movimento – "O *pierrot*"	*Zapateado*, de Pablo de Sarasate
2º Movimento – "O violinista"	*Tzigane*, de Ravel (dois links: interpretações de Henryk Szeryng e de Isaac Stern)
3º Movimento – "O trilo do diabo"	*O trilo do diabo*, de Tartini (versão de David Oistrakh)
4º Movimento – "O Sangue"	Como não há cenas em que as personagens tocam, não há peças, apenas a sugestão de *Marry of the Blood*, da banda D'espairsRay
5º Movimento – "O Orgulho"	*Caprice Nº 5*, de Paganini (dois links: interpretações de Shlomo Mintz e de Alexander Markov)
6º Movimento – "O Ódio"	*Caprice nº 24*, de Paganini (versão de Jascha Heifetz)
7º Movimento – "O Sussurro"	*Andante com Moto*, de Mozart (versão de György Ligeti)
8º Movimento – "O Humano"	–[56]
9º Movimento – "O Nome"	–
10º Movimento – "O Sorriso"	*Estudo Opus 10, nº 3 em E maior*, apelidada de *Tristesse* ou *L'Adieu*, de Chopin.
11º Movimento – "O Toque"	–

Fonte: elaborado pela autora

56 Os capítulos sem execução de peças musicais não têm recomendações de trilha sonora.

Samila/Ryoko utilizou o paratexto para engendrar uma narrativa que poderia ser considerada uma fic que faz uso do hipertexto, ainda que de forma incipiente, a fim de explorar a multimodalidade. O termo "multimodal" se torna mais adequado para tratar de informações ou de mensagens que colocam em jogo modalidades sensoriais como a visão, a audição, o tato e as demais sensações proprioceptivas. Nesse diapasão, o *modo* diz respeito a como as informações são recebidas e percebidas pelo interator. Hayles (2008) recorda a propensão do computador de ser capaz de digitalizar todas essas camadas de dados em si mesmo:

> *O texto mediado por computador tende a ser multimodal*. Porque texto, imagem, vídeo e som podem todos ser representados como código binário, o computador passa a ser, como Lev Manovich sustenta, a mídia que contém todas as outras mídias em si mesma. (Hayles, 2008, p.167)

Assumindo que o hipertexto é uma linguagem híbrida, flexível e dinâmica que se concilia com numerosas interfaces semióticas e formas diversificadas de textualidade (Xavier, 2005), a multimodalidade, então, característica da cultura digital, especialmente dentro da narrativa hipertextual, reúne e unifica as mídias preexistentes e faz com que o usuário estabeleça elos entre linguagens expressivas diferentes, usando simultaneamente pelo menos mais de um meio perceptivo (Rocha, 2014a, p.177), realizando um ato de leitura sinestésica (Bolter, 1991).

Após a análise dos hipertextos engendrados na trilogia de Samila/Ryoko no Nyah!, adentraremos a esfera da produção estabelecida pelo *fandom* como atrelada à expansão do arquivo de *A lenda de Fausto*, para aprofundar a análise a respeito dos processos de consagração de uma fic nesse polissistema[57].

57 Não pretendemos direcionar a discussão sobre aproximações possíveis entre *fanfiction* e literatura digital, ou sobre o uso das plataformas e de suas potencialidades de criação. Essas páginas, portanto, não buscam encerrar esse debate,

3.5 *Fanarts*, retomadas e *shippers*: processos de legitimação no(s) *fandom(s)*

Ultrapassada a apresentação das fics construídas por meio dos links dispostos nas notas, constituindo saltos não ficcionais que tecem a ficcionalidade, ou seja, dispersões para fora do universo ficcional mas que estão dentro da experiência de leitura da história, é válido analisar a expansão arcôntica por meio de um uso do hipertexto não planejado pela produtora, baseada no compartilhamento de autoria em decorrência da abertura para a produção-fã.

Como debatido anteriormente, os hiperlinks presentes na fic conduzem a imagens, vídeos e músicas hospedadas em outros sites e plataformas. A lógica multilinear/multissequencial é vista dentro do Nyah! em duas oportunidades geradas por Samila/Ryoko, individualmente, e pelo *fandom*, respectivamente:

a) por meio da conexão triangulada do sistema de *A lenda de Fausto*, de seus *spin-offs* com a narrativa principal;
b) por meio da conexão entre *A lenda de Fausto* e as fics produzidas pelos fãs da narrativa.

A ligação a) diz respeito aos vínculos feitos pela própria produtora da fic com suas continuações e caminhos possíveis previstos e dispostos no Nyah!, o que envolve a ligação intraplataforma com *Relatos da queda* e *O trilo do diabo*. Na ligação b) abarcam-se as histórias geradas por fãs, fics que também compõem o arquivo fáustico a partir do material-fonte, que excederam o "controle" de Samila/Ryoko mas que por ela foram apropriadas e passaram a fazer parte

mas apenas introduzir questionamentos a respeito desses encontros. Todavia, no decorrer da pesquisa, ficou evidente que seria preciso descrever e documentar as especificidades desse mídium e apontar os protocolos de leitura que se distinguem do livro impresso por propiciarem recursos como a *linkagem* hipertextual, a multimodalidade e a realidade das dinâmicas de relações no *fandom*. Buscou-se, então, apresentar minimamente as especificidades e particularidades do Nyah!, para evidenciar, futuramente, as divergências de formalização material na passagem para o livro impresso.

da *A lenda de Fausto*, incorporando-se à narrativa por estarem presentes e recomendadas nas notas paratextuais, elementos principais do uso de recursos hipertextuais projetados de acordo com as prerrogativas da plataforma utilizada.

O aspecto arcôntico da produção-fã é aproveitado para ser incluído, absorvido e incentivado por Samila/Ryoko em seu próprio universo ficcional. Vide exemplo do vínculo de como uma fic de *Relatos da queda* foi apropriada por Samila/Ryoko e integrada na narrativa por meio do familiarizado espaço destinado às notas.

Figura 3.31 – Exemplo de notas com hiperlinks de produções-fã

Notas finais do capítulo
Notas da Autora:

Nossa, que feminista que eu estou XD
Lady Lilith tem esse poder sobre mim... Adoro escrever sobre ela... Dedico à Morgana, afinal para mim ela é a personificação da Rainha... E lembrando, àqueles que gostam de Hentai, a Morgana fez um MARAda Lilith com o Belial http://fanfiction.nyah.com.br/historia/22077/Belial-_Relatos_Da_Queda Enfim, sem a bela dama por uns tempos, só sobram os anjos... ou seja, yaoiii! XD
Espero que continuem acompanhando, e obrigada a todos por lerem e me apoiarem!
Reviews?

Capítulo Anterior | Próximo Capítulo

Fonte: *Relatos da queda* no Nyah![58]

No caso a), a multilinearidade/multissequencialidade se dá pela possibilidade de acesso a todas as histórias de maneira individual, pois cada bloco é independente e cada fic pode ser uma porta de entrada às demais ou apenas uma leitura avulsa, ao passo que em b) a experiência do elo é interna por dois motivos:

1. ocorre dentro da mesma plataforma;

58 Disponível em: https://fanfiction.com.br/historia/18255/Belial_-_Relatos_da_Queda/capitulo/4/.

2. é inserida no material-fonte como parte integrante da história, como continuação indicada no para/hipertexto das notas.

Na captura de tela (Figura 3.31) da nota anteriormente exposta, Samila aponta para a história de Morgana que é, por sua vez, o *spin--off* de *Relatos da queda* (que já é o *spin-off* de *A lenda de Fausto*) sob uma perspectiva do *hentai*, contando mais detalhes sobre a relação de Belial com Lilith. Essa recomendação por parte da produtora é posta no paratexto do capítulo 4 ("Ira"), compondo uma espécie de continuação da prequela. Morgana, em seu perfil, reforça que essa versão foi autorizada pela produtora e agradece Samila/Ryoko pela "permissão criativa":

Figura 3.32 – Página inicial da fic de *Belial – Relatos da queda*, por Morgana

Belial- Relatos da Queda escrita por Morgana, Nina

Ao ler A Lenda de Fausto, criada aos olhos da escritora Ryoko_chan,descobri que existe amor a primeira vista(ou melhor, a primeira lida), pois me encantei com a fanfic dela, principalmente por um de seus personagens, o doce e profano anjo, Belial. Irresistível, ele realmente fisgou meu coração e mais ainda, ao saber que contracenava com minha rainha Lilith, a deusa do sexo.Ao ver a criação de Belial- Relatos da Queda,como o querida Ryoko só cria fics Yaoi, pedi a AUTORIZAÇÃO DELA para criar minha versão Belial Hentai, mesmo sabendo que ele traça qualquer um com mais de 40 quilos(seja homem ou mulher) haushaushaushuahsua. Obrigada Ryoko, por me dar tão gostoso prazer de escrever hentai sobre o Belial!!!

Classificação: 18+
Categorias: Originais
Personagens: Indisponível
Gêneros: Hentai, Lemon, Romance, Yaoi, Darkfic
Avisos: Bissexualidade, Heterossexualidade, Homossexualidade, Nudez, Sexo

Capítulos: 3 (5.439 palavras) | **Terminada:** Não
Publicada: 03/03/2009 às 13:53 | **Atualizada:** 03/03/2009 às 16:16

Notas da História:
ESSA FIC BELIAL- RELATOS DA QUEDA NÃOOOO É MINHA!!!!A VERDADEIRA AUTORA É RYOKO_CHAN, EU SÓ PEGUEI COM A AUTORIZAÇÃO DELA O PRIMEIRO CAPÍTULO E CRIEI A MINHA VERSÃO HENTAI, JÁ QUE A AUTORA CRIA YAOI. DO SEGUNDO CAPÍTULO EM DIANTE COLOQUEI MEU SONHO, POIS AMO LILITH E ACHEI QUE TENDO MAIS FÃS DELA, ELES PODERIAM CURTIR TAMBÉM, LENDO ESSE ANJO DELICIOSO COM ELA.

Fonte: perfil de Morgana, Nina no Nyah![59]

Outra fic criada utilizando Samila/Ryoko como material-fonte foi o universo alternativo de *O trilo do diabo* escrito por Ray Nee, uma das fãs mais ativas da trilogia, porque também é a ilustradora de *A lenda de Fausto*.

59 Disponível em: https://fanfiction.com.br/historia/22077/Belial-_Relatos_da_Queda.

Figura 3.33 – Página inicial da fic de *O trilo do diabo*, por Ray Nee

O Trilo do Diabo - AU escrita por Ray Nee

História escrita e postada com a autorização a autora Samila Lages (Ryoko_chan no Nyah!). Os personagens pertence á ela, embora suas personalidades estejam levemente distorcidas.
A história se passa em um universo alternativo e não faz parte da história original.

Classificação: 18+
Categorias: Histórias originais
Personagens: Personagem Original
Gêneros: Yaoi
Avisos: Bissexualidade, Homossexualidade, Linguagem Imprópria, Mutilação, Nudez, Pansexualidade, Sexo, Spoilers, Violência

Capítulos: 7 (42.892 palavras) | **Terminada:** Não
Publicada: 02/04/2018 às 18:55 | **Atualizada:** 21/04/2018 às 18:59

Notas da História:
(SPOILER, SE AINDA NÃO LEU A LENDA DE FAUSTO ATÉ O FINAL OU O TRILO DO DIABO EVITA ISSO AQUI) A história de passa e um universo em que Fausto volta do céu. A história está terminada, mas ficará para sempre aberta, pois ela conta com uma linha de acontecimentos e mais capitulos especiais com ideias depois de terminar a história.
A História agora tem page no facebook, onde vou postar ilustrações da história e alguns avisos. Vão lá @alendadefausto

Fonte: perfil de Ray Nee no Nyah![60]

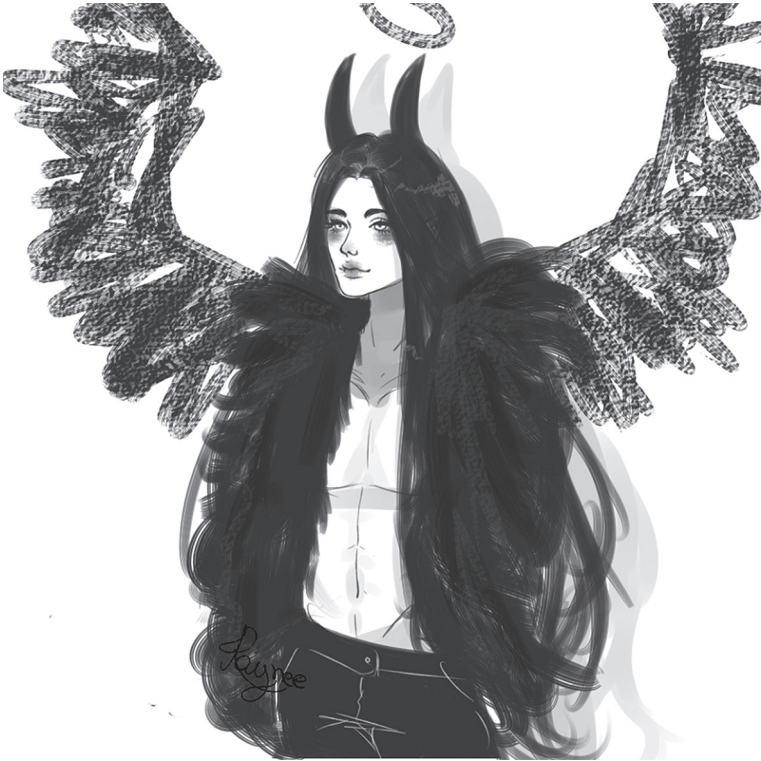
A fic de *O trilo do diabo* acrescenta um cenário no qual Fausto volta, ou seja, posterior à segunda história de Samila/Ryoko, focada em Belial e Tartini. Ainda a respeito de Ray Nee, que é uma das fãs mais participativas (ilustra, produz fics e também administra a página online), Samila/Ryoko conta que pretende trazer, em uma próxima edição de *A lenda de Fausto*, algumas *fanarts* para dentro do livro impresso, que não apresenta imagens e nem o contexto de circulação virtual prévio:

> É uma ilustradora que, na verdade, era uma leitora, que se tornou uma amiga e que eu descobri ser ilustradora e que em um momento que eu já havia meio que desistido de escrever qualquer

60 Disponível em: https://fanfiction.com.br/historia/758229/O_Trilo_do_Diabo_-_AU/.

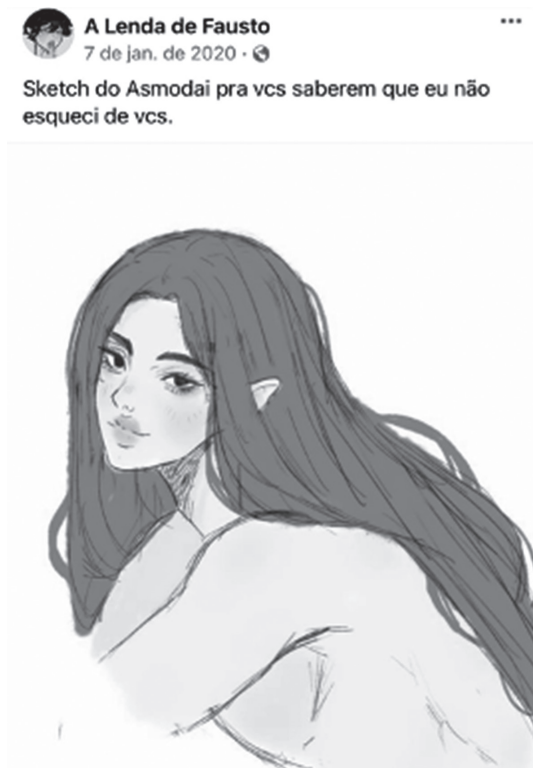
> coisa relacionada, ela ficava me enchendo o saco, porque eu tinha que voltar a escrever *O trilo do diabo*. Ela adora *O trilo do diabo* e ela falava que o sonho dela era ler o final de *O trilo do diabo*. Então ela ficava me mandando desenhos e *fanarts* e tudo, e isso foi me motivando, então ela se tornou uma amiga. E um dos planos na nova edição de *A lenda de Fausto* e nas edições que venham a ter de *O trilo do diabo* e de *Relatos da queda* é ter ilustrações dela, então seria uma maneira de agregar mais coisas ao livro dentro da possibilidade do formato físico e também no formato digital, se for o caso.

A cultura participativa ocorre, frequentemente, por meio de laços afetivos construídos com a produtora (muitas vezes somente por meio das plataformas de autopublicação e de redes sociais). Nessa resposta da entrevista realizada, Samila/Ryoko deixa evidente, mais uma vez, a sua vontade de vincular elementos que compuseram sua trajetória no *fandom* e dar visibilidade às práticas características desse polissistema dentro da materialidade do livro, como ela demonstra ao querer apostar em *fanarts* ao longo das páginas da edição revisitada que planeja para o futuro. A imagem a seguir é um dos trabalhos de Ray Nee que poderão constar no novo volume da obra.

Figura 3.34 – *Fanart* da personagem Lúcifer, por Ray Nee

Fonte: *fanpage* de *A lenda de Fausto* no Facebook[61]

As ilustrações da fã são postadas por ela mesma na plataforma do Facebook, onde administra a página oficial da obra. A relação da produtora com Ray Nee é tão próxima que ela tomou à frente da *fanpage* de *A lenda de Fausto* e utiliza-a como meio de divulgação das *fanarts* que constarão na reedição futura, falando em nome de Samila/Ryoko:

61 Disponível em: https://m.facebook.com/alendadefausto/photos/a.349317908895519/357510431409600/?type=3&source=48&__tn__=EH-R.

Figura 3.35 – *Fanart* da personagem Asmodai, por Ray Nee[62]

Fonte: *fanpage* de *A lenda de Fausto* no Facebook[63]

62 A aparência de Asmodai nessa *fanart* também é fiel ao cânone, assim como o exemplo já apresentado de como seria o porte físico de Belial e Fausto, por exemplo. Em um dos paratextos não selecionados para discussão (alguns foram descartados da análise para que não ficasse muito repetitivo), Samila/Ryoko informa que Asmodai lembra o personagem Reno, do anime *Final Fantasy*, por isso, então, possuiria cabelos ruivos. A imagem do *cosplay* linkada pela produtora na nota final do capítulo 8, "A profecia de Asmodai", está disponível em: http://i53.photobucket.com/albums/g42/chubby_wolf_13/FF7%20Fanfic/reno2.jpg.

63 Disponível em: https://m.facebook.com/alendadefausto/photos/a.745874375906535/745874009239905/?type=3&source=54&ref=page_internal.

As produções-fã de Morgana e Ray Nee evidenciam o quanto a prática de *shippagem* é basilar para o *fandom*, tanto para personagens fictícios como para pessoas reais, como ocorre com *fanbases* de grupos de *k-pop* e *idols* no geral. Essa coletividade construída "a partir da adoração por determinados 'casais'" (Amaral; Tassinari, 2016, p.8) é considerada uma performance de gosto (Amaral, 2014). Esse gosto pode ser um ponto de agregação entre membros da comunidade ou de divergência entre eles, uma vez que

> a prática do *shipping* traz em sua gênese certa rivalidade. Se é originada aparentemente como "torcida" pelo sucesso de um casal, ganha, concomitantemente à sua publicização, antagonistas que preferem o herói ou a heroína da trama com outro par romântico. Há, ainda, concorrência entre casais opositores das narrativas [...], com comunidades de fãs distintas para os mocinhos e para os vilões. (Castilho; Penner, 2017, p.222)

As motivações para essas comunidades dedicarem tanta energia com o imaginário coletivo são variadas. Como argumentam Lima e Cavalcanti (2016, p.226), "são fãs que concentram grande parte do seu interesse no texto em torno de encontros românticos entre personagens específicos. Pode-se dizer, inclusive, que seu prazer no texto depende do potencial diegético de sugerir ou preservar esses romances".

Souza e Martins (2012, p.11) concordam que os fãs se devotam aos *ships* por múltiplos fatores e elucidam que "um deles é a concretização do casal na trama oficial dos livros (*ship canon*) ou a existência meramente na produção do *fandom* (*ship fanon*). Outra causa é o fato do par ser *slash*". Reforçando essa diferenciação de *shippers* ditos ou não ditos, Castilho e Penner (2017, p.224) resumem:

> Portanto, o *shipper* é o fã que pratica o *shipping*, ou seja, que torce ou imagina o envolvimento de personagens numa trama (inclusive relações homoafetivas). Essa torcida pode ter a ver com o andamento da narrativa (quando um casal está efetivamente unido

e os fãs o *shippam* porque não querem sua separação) ou pode se dar mesmo quando nenhum indicador aponta para tal relacionamento de personagens.

Continuando a análise, Castilho e Penner (2017) destacam o valor social da *shippagem* (principalmente de casais homossexuais) como ativismo-fã, no intuito de lutar pela igualdade de gênero na ficção. A *shippagem*, em termos de funcionalismo no polissistema *fandom*, é (mais) um dos produtos gerados pelo consumo e pela simultânea produção de sentidos oriundos da recepção.

Essa "torcida" deriva tanto do acompanhamento de uma fic como da criação de pares que não existem no material-fonte. Em *A lenda de Fausto*, como o protagonista é o demônio da luxúria, as combinações de *shippers* canônicos são muitas, tanto na narrativa principal como nos *spin-offs*. Não foram encontrados *shippers fanon* de Belial com outros personagens, ou seja, todos os *shippers* mapeados foram canônicos e constavam primeiramente previstos no material-fonte, às vezes apenas citados, mas não desenvolvidos com profundidade. A prossumidora AloisDiva se interessa principalmente pelos pares Belial x Lúcifer e Belial x Barachiel, como mostrado na captura de tela a seguir:

Muitas vezes as relações entre fãs e produtores são conturbadas e tensas, como demonstrado ao longo do capítulo anterior, posto que o controle corporativo das grandes franquias paira na dualidade entre o incentivo à propagabilidade e a exploração do trabalho-fã com o intuito de geração de lucro de uma maneira indireta.

Jenkins aponta essa via de mão dupla problemática na lida com produtos da cultura pop (referindo-se à televisão): "eles [os fãs] contribuem com o valor cultural (sentimental, simbólico) dos produtos de mídia ao retransmitirem [...] e ao tornarem os materiais valiosos dentro de suas redes sociais. Cada novo espectador que essas práticas atraem [...] pode [...] resultar em um maior valor econômico" (Jenkins, 2015, p.360)

Figura 3.36 – Exemplo de *shipper* de *A lenda de Fausto*

Fanfiction

ENTRE CADASTRE-SE

Categorias Português Liga dos Betas Recentes Pesquisar Ajuda

AloisDiva

ID: 435342
Cadastro: 15/02/2014

Perfil Histórias Estou acompanhando Recomendo Favoritas

Olá eu sou a Bruna mas me chamam de Brubs, tenho 15 anos, sou do signo de libra, curto yaoi, rock, conheço animes e adoro fanfics. Sou o tipo de pessoa tsundere, me contaram, mas é mentira pq eu sou seme u.ú (menos com a minha seme favorita, mas só ela tbm♥) E amo escrever e cantar(as únicas coisas q faço meio-que-bem T^T)

Eu geralmente escrevo mais em RPGs, na real... Mas, quando escrevo fanfics, elas podem ser tanto em português quanto em inglês, embora eu só vá postar em português aqui. Escrevo bastante Ciel x Alois, de Kuroshitsuji (avá) e PIRO LOUCAMENTE em Belial x Lúcifer e Belial x Barachiel, de A Lenda de Fausto. (Se tu não leu A Lenda de Fausto, da Samila Lages, meu filho... VAI. AGORA.♥♥♥)

Sou apaixonada, viciada, pirada e alucinada por Kellic (Kellin Quinn e Vic Fuentes, pra quem não sabe, cantores de Sleeping With Sirens e Pierce the Veil, respectivamente) e também amo Frerard (Frank e Gerard, guitarrista e vocalista de My Chemical Romance) ♥_♥

E... É, acho que é isso aí.♥

Insígnias

Este usuário ainda não conquistou nenhuma insígnia

Fonte: perfil de AloisDiva no Nyah![64]

A lenda de Fausto, por ser uma fic e já nascida em um contexto de produção independente, por si só já demonstra como esses conflitos ficam suavizados. Corroborando isso, ao ser questionada sobre a situação de fãs escreverem fics partindo de seu material-fonte, a resposta de Samila/Ryoko foi:

> Eu realmente fico muito feliz quando isso acontece. Eu recebi *fanarts* de outras pessoas, *a própria Leona, que é uma pessoa que eu sempre admirei muito, também escreveu fanfic de A lenda de Fausto*, então... Foram situações que eu fiquei lisonjeada e, querendo ou não, *ajuda a manter viva a história na mente das pessoas* [...]. *E até pessoas que não me conhecem, a chegarem na história* [...]. *Se é uma pessoa que era leitora da Morgana, leu aquilo e se interessou: nossa, de onde surgiu isso"? Aí ela vai atrás da obra que deu origem, então isso é tudo de bom,* só vejo benefícios em participar e em verificar isso (grifo nosso).

64 Disponível em: https://fanfiction.com.br/u/435342/.

Samila afirma ficar *lisonjeada* em ser utilizada como material--fonte e, como ela explica em entrevista de 2014 para o blog *O lado obscuro do abismo*, "eu fico muito feliz quando vejo pessoas comentando sobre ele [o livro] nas redes sociais, ou quando encontro alguma resenha pela *internet*. *O mais legal é quando é alguém que também escreve fanfics*" (Haseo, 2014, grifo nosso).

Assim, mesmo em uma cultura baseada na releitura e no *remix*, existe ainda "o cânone" (uma vez que tanto Morgana, quanto Ray, como Leona apontam no disclaimer que a fic foi escrita com autorização de Samila), evidenciando que existe a mesma questão de "ser a origem" (mesmo sem ser, já que *A lenda de Fausto* é uma fic). Apesar do *fandom* desconstruir e desestabilizar noções de autoria, não as destrói completamente: conserva-se muito na mente dos membros essa concepção de haver um "início".

Todavia, simultaneamente, a ideia expressa por Samila/Ryoko corrobora o entendimento de que a produção-fã é uma expansão de arquivo e, nesse processo, a performance arcôntica (como um *happening*) acaba por auxiliar na disseminação. Nesse reconhecimento de que Morgana é uma usuária que possui leitores também, os fãs de Samila/Ryoko são uma amostra de como se pode chegar até *A lenda de Fausto* indireta e colateralmente, o que põe em voga a ubiquidade característica das redes.

Como aponta Jenkins (2015, p.244), "a propagação, de todas as formas de mídia, depende tanto (ou mais) de sua circulação pelo público quanto de sua distribuição comercial; que a propagabilidade é determinada por processos de avaliação social e não técnica ou feitiçaria criativa, e com a participação ativa dos públicos engajados".

McCracken (apud Jenkins, 2015, p.361-2) entende que o público comprometido com esse tipo de geração de capital é tido como uma audiência "multiplicadora", cujos membros "desenvolverão algum produto de sua própria inteligência e imaginação. Eles vão se apoderar de um artefato cultural e torná-lo mais detalhado, mais compreensível contextualmente, mais diferenciado culturalmente [...] mais valioso".

A cultura participativa abre um leque para muitas maneiras de consumir *A lenda de Fausto*, que vão desde uma maior facilidade de encontro do material-fonte até nunca nem sequer chegar a lê-lo na íntegra, mas ter ouvido falar a respeito dele mesmo assim. Samila/Ryoko trouxe à tona, na entrevista, mais um exemplo dessa produção de valor estabelecida a partir de retomadas que incentivam o consumo do material-fonte. Ela cita que Leona_EBM, que também possui muita visibilidade no *fandom*, escreveu fic de *A lenda de Fausto*.

Leona_EBM é o pseudônimo de Erika Bolanho. As iniciais remetem ao seu nome civil, ao passo que o *user* Leona faz referência a uma personagem do jogo *The King of Fighters* (KOF). Assim como Samila/Ryoko, Erika/Leona é uma veterana produtora de fics *yaoi*, tendo começado a escrever no *fandom* aos 14 anos, seja no Nyah!, *Tumblr*, ou em fóruns voltados para a temática.

A fic *Contos de garotos* (que possui dois volumes), de sua autoria, também é um caso de publicação posterior em livro. Primeiramente postada no Nyah!, foi retirada de lá e deixada apenas para visualização no Wattpad. O perfil de Leona no Nyah! ainda está ativo, mas possui, principalmente, fics de mangás e animes como *Cavaleiros do Zodíaco*, *Beyblade, Yu Yu Hakusho, Inuyasha, Final Fantasy VII,* entre outros. As "originais" mais lidas ficaram concentradas no Wattpad. Os índices de acesso nessa plataforma demonstram a popularidade da história:

Figura 3.37 – Fã-idol: o caso de Leona_EBM

Histórias de Erika Bolanho

10 histórias publicadas

Contos de Garotos II (Completo)

38.9K ★ 1.9K ☰ 23

As férias de verão enfim chegaram e como tradição, os alunos do Saint Rosre desembarcam na praia de Água Branca para aproveitar aquele momento de descanso após um estressante ano escolar. Naquele lugar paradisíaco...

fériasdeverão amoradolescente sexogay +mais 8

Fonte: perfil de Leona_EBM no Wattpad[65]

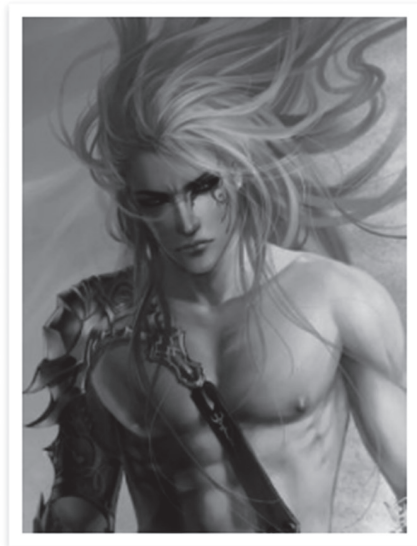
Leona é fã de sua fã. Samila/Ryoko acompanhava o trabalho de Leona e a tinha como referência no *fandom yaoi*. Ao ganhar a visibilidade de uma produtora de fics mais experiente e, consequentemente, já reconhecida nesse polissistema, outro adendo se acresce na consolidação da produtora de *A lenda de Fausto*, em uma retroalimentação desse arquivo.

Esse tipo de chancelamento, portanto, é mais uma amostra de acúmulo de capital simbólico. Leona é uma agente do *fandom* que atua, portanto, como o que Thompson (2013, p.300) chama de "ativadora de reconhecimento". De acordo com o autor, pessoas nessas funções promovem o reconhecimento que confere *visibilidade credenciada*, o que dá à obra o título de "digna de ser lida". *Lamúria do demônio branco* é um *one-shot*[66] que aprofunda o *shipper* Belial x Leviathan e narra detalhes da relação entre ambos.

65 Disponível em: https://www.wattpad.com/user/Leona-EBM.

66 Em tradução livre, seria um "tiro único". Termo utilizado para designar fics de leitura rápida, com apenas um capítulo, como sugere a expressão em inglês.

Figura 3.38 – Página inicial da *one-shot Lamúria do demônio branco*

Lamúria do Demônio Branco escrita por Leona_EBM

Fanfiction da história "A Lenda de Fausto", da Ryoko-Chan. Aqui é narrado o encontro do poderoso Leviathan com o formoso Belial. Para quem gosta dessa série, além de romance, drama, sexo e muitos beijos. Essa é uma ótima fanfiction!

Classificação: 18+
Categorias: Histórias originais
Personagens: Indisponível
Gêneros: Drama, Lemon, Romance, Yaoi
Avisos: Homossexualidade, Linguagem Imprópria, Nudez, Sexo

Capítulos: 1 (8.597 palavras) | **Terminada:** Sim
Publicada: 29/01/2009 às 01:15 | **Atualizada:** 29/01/2009 às 01:15

Notas da História:
História Original de Ryoko-Chan, sendo esta apenas uma fanfiction, feita com a permissão da autora. Fanfiction feito por Leona-EBM....

Capa: Leviathan. Na minha versão, é claro.

Fonte: perfil de Leona_EBM no Nyah![67]

67 Disponível em: https://fanfiction.com.br/historia/19918/Lamuria_do_Demonio_Branco/.

Algo que permanece em comum entre as três fics das fics de Samila/Ryoko é o disclaimer confirmando a *permissão* expressa da produtora. Essa marca é uma das heranças culturais do copyright que acabaram se estendendo aos *fandoms*. No quadro a seguir, inseriu-se um resumo com algumas produções mapeadas (ou *caçadas*, para utilizar o termo empregado por De Certeau retomado por Jenkins).

Quadro 3.3 – Produtos arcônticos de *A lenda de Fausto*

Samila/Ryoko	Fãs
A lenda de Fausto	"Ode a Belial e Fausto" (poema de Jack Sampaio) *Lamúria do demônio branco* (fic de Leona_EBM) *Fanarts* diversas *Shippers* *Fanpage* no Facebook (Adm: Ray Nee) Zine
Relatos da queda	*Relatos da queda* (fic *hentai* por Morgana, Nina)
O trilo do diabo	*O trilo do diabo AU* (fic com universo alternativo, por Ray Nee) "Loucura" (poema de Jack Sampaio, em homenagem a Tartini x Belial)

Fonte: elaborado pela autora

Assim, a retroalimentação do arquivo se dá em complexas camadas. Como afirma Jenkins apud De Carli e Indrusiak (2013, p.153), "as narrativas criadas por fãs colocam o texto não canônico em uma posição central dentro de determinado sistema, tirando-o da periferia ao transformá-lo em texto fonte gerador de outras relações e ligações que convergem a um mesmo ponto central".

Esse ponto central de convergência é, na verdade, uma *restituição* que auxilia na constante vitalidade da literatura e evita a fossilização desse polissistema. O que fãs, como arcontes que são, estão fazendo, é a perpetuação de materiais-fonte que amam no imaginário coletivo, atravessando gerações e congregando cultura impressa com cultura digital. Essa adunação, inevitavelmente, não será harmoniosa, pois requer a administração das tensões técnicas e ideológicas que ficam mais palpáveis e evidentes por meio dos mídiuns.

No jogo entre repetição e diferença que permeia o gesto de reinterpretação, Jenkins (2015) cita dez movimentos que ocorrem por meio da escrita de fics: recontextualização, expansão da linha do tempo, refocalização, realinhamento moral, troca de gêneros, *crossover,* deslocamento de personagem, personalização, intensificação emocional e erotização:

1. Recontextualização: ocorre quando há a explicação de lacunas, por meio de "vinhetas" que enfocam a conduta das personagens e o que motiva determinados comportamentos que não são esclarecidos no material-fonte. Exemplo: cenas que interligam fatos não elucidados em uma trama maior que desenvolve uma coerência entre acontecimentos confusos de determinada série. No *spin-off* de *Relatos da queda,* Morgana dá maior visibilidade ao passado e à íntima relação de Belial com a primeira mulher de Adão, Lilith. Já na fic de Leona_EBM (*Lamúria do demônio branco*), sabe-se que em *A lenda de Fausto* não é esclarecido como Belial e Leviathan se conheceram. Só se sabe que o demônio que habita o mar possui onisciência e conhece sua própria sina (amar Belial eternamente sem ser correspondido), bem como o destino de Belial e de toda a humanidade. Essa cumplicidade dos dois é exposta por Samila/Ryoko, mas o motivo dessa proximidade, não. Na fic de Leona, há a narração dos sentimentos nutridos por ambos.
2. Expansão/dilatação da linha do tempo: trata do recolhimento de pistas a respeito de histórico e background. O compromisso dos fãs com o "realismo emocional" leva à criação de momentos no passado que possam explicar eventos do presente e dar profundidade e complexidade psicológica às personagens. Também é comum que haja a prospecção da vida futura, gerando as *prequels* e *sequels.* A fic de Ray Nee já é uma sequência da sequência. *O trilo do diabo* narra fatos que sucedem a morte de Fausto, e o universo alternativo de Ray Nee conta o que aconteceu depois de Tartini, considerando o ponto de suspensão onde a história

de Samila/Ryoko parou. Já em *Lamúria do demônio branco*, ao trazer a cronologia do início da relação entre Leviathan e Belial, Leona retorna ao passado dos eventos narrados em *A lenda de Fausto* para localizar o período em que o elo entre os demônios foi estabelecido.

3. Refocalização: atenção a personagens secundárias. A maioria das fics se concentra nos protagonistas, mas na refocalização há um direcionamento das figuras centrais para os coadjuvantes, muitas vezes problematizando a atitude patriarcal das narrativas em que apenas homens são representados como heróis principais. Nessa prática, frequentemente investe-se na recuperação de experiências femininas que estão nas margens do texto de enfoque masculino, para redimir personagens consideradas inconsistentes, permitindo-lhes alcançar maior potencial e posição de comando. Assim, dando protagonismo a coadjuvantes do material-fonte, Morgana insere Lilith como centro da sua narrativa, ao passo que no universo ficcional de Samila/Ryoko a personagem aparece brevemente em poucas ocasiões. Quanto ao *spin-off* de Leona_EBM, Leviathan é um personagem secundário em *A lenda de Fausto*, cuja aparição ocorre em apenas dois momentos. Em *Lamúria do demônio branco*, Leona coloca-o em uma posição de protagonismo.
4. Realinhamento moral: radicalização da refocalização. Os fãs põem o universo moral do material-fonte à prova, inserindo os vilões como protagonistas, borrando fronteiras rígidas entre bem e mal e provocando uma ambivalência na divisão entre "mocinhos" e bandidos. Darth Vader e Voldemort são os tipos de personagens que envolvem de uma maneira que provoca fascínio, apesar de possuírem uma conduta reprovável. No caso do *spin-off* de *O trilo do diabo*, como a própria Ray Nee esclarece em uma das notas finais, a personalidade de Tartini foi ligeiramente modificada para uma intensificação das atitudes do violinista. O músico, no material-fonte, em um comportamento negacionista, ignora os sentimentos

que nutre por Belial e trata o demônio com desprezo, afirmando ter interesse apenas em aprender a sonata e cumprir o contrato. No entanto, na fic, esse orgulho é potencializado na conduta do humano, cujo gênio é retratado como ainda mais difícil de lidar do que na descrição de Samila/Ryoko.

5. Variação de gênero: acontece quando uma história sofre expansão de categoria temática. Por exemplo, uma fic que redireciona o assunto de um anime caracterizado como aventura ou ficção científica, servindo de base para um enredo de drama ou investigação policial, suspense e mistério. Praticamente todas as histórias de Samila/Ryoko estão dentro do espectro *yaoi/darkfic*, mas Morgana introduziu o *hentai* como repertório principal.
6. *Crossover:* funde, mistura e combina personagens de universos ficcionais diferentes, mostrando como eles poderiam interagir se estivessem juntos. Em seriados televisivos, essa estratégia é muito comum para redirecionar o telespectador a procurar os episódios avulsos de outros programas da mesma franquia.
7. Deslocamento de personagem: manipulação extrema em que as personagens são "retiradas de sua situação original e ganham nomes e identidades alternativas" (Jenkins, 2015, p.177). Nesse caso, coloca-se um período histórico distinto, em ambientações míticas (as personagens humanas, por vezes, assumem papéis mitológicos como os de elfos, vampiros, ninfas), universos alternativos e posições geográficas novas, não estabelecidas pelo material-fonte. Como Ray Nee estabelece desde o título do *spin-off*, trata-se de um universo alternativo (AU), uma manipulação discreta de *O trilo do diabo*. Fausto não ressuscita. Essa condição espiritual e metafísica do doutor não é abordada no material-fonte; após a morte de Fausto sabe-se que, em um ato misericordioso, ele foi "salvo", mas não fica claro que ele tenha se tornado uma entidade divina. Aparece como canonizado, um santo na Terra, com uma série de condições para se manter e poder

transitar realizando suas tarefas com os fiéis, simultaneamente ficando ao lado de Belial. Por isso, ao aparecer como uma personagem devolvida a um contexto que não pertencia mais (o plano terreno), entende-se que esse fenômeno, na narrativa, de alguma maneira se configura como um tipo de deslocamento.

8. Personalização: aproxima o espaço ficcional da própria experiência fã. O subgênero *Mary Sue*, bastante controverso, aborda aspectos autobiográficos, em que a produtora da fic participa da história e uma pessoa real se relaciona com um personagem. Bacon-Smith (2014) denomina-o como autoinserção: a produtora da fic se projeta como heroína no universo alternativo almejado, onde consegue interagir com todos os seus personagens favoritos e salvar o dia. A já citada fic *Psicologia do amor* é um exemplo em que o interator pode nomear a si próprio como personagem.
9. Reforço emocional: amplia a relevância dada ao perfil e à personalidade das personagens líderes e hábeis em situações preocupantes, incitando momentos de crise narrativa para explicitar vulnerabilidade, traumas e conflitos internos que geram transições marcantes. A *tag hurt-comfort* (ferir-confortar), apesar de englobar casais homem-mulher, é mais frequente em relações homem-homem. Os contextos angustiantes inquietam e suscitam indecisão por causa de sentimentos reprimidos e geralmente trabalham a metamorfose das personagens para que se reabilitem e se tornem mais afetuosas e democráticas.
10. Erotização: como o próprio tópico já sugere, potencializa a experimentação sexual entre personagens que estejam ou não determinados e sugeridos pelo cânone. No reforço do envolvimento sexual entre personagens que estão (ou não) descritos no cânone, Belial se envolve com Lilith em *A lenda de Fausto* e em *Relatos da queda*, mas não há uma ampla retratação de cenas carnais entre ambos no material-fonte como há na fic de Morgana. No cânone de Samila/Ryoko,

há apenas uma cena íntima entre Leviathan e Belial. Em *Lamúria do demônio branco*, também, Leona ocupa-se de desenvolver outros episódios e descrições mais longas acerca do envolvimento sexual entre as referidas personagens.

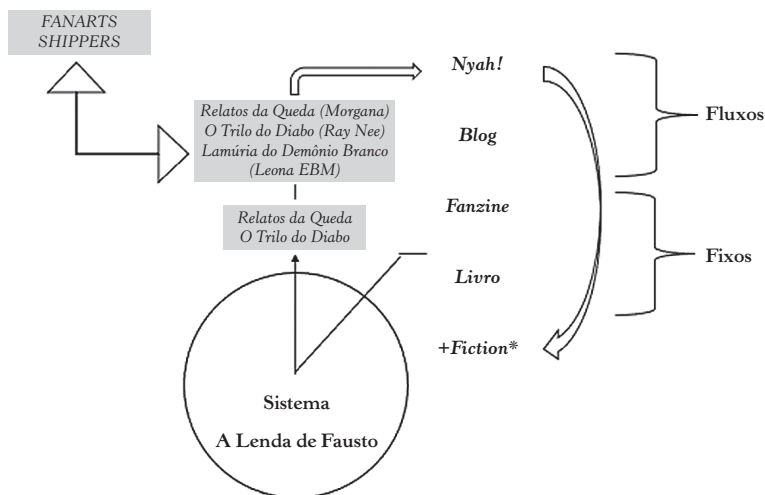
Ribeiro (2018) acrescenta à classificação de Jenkins (2015) uma décima primeira técnica de reescrita: as RPF (*Real Person Fic*), em que se inserem celebridades (membros de banda, atores) em narrativas fãs. Considera-se aqui tal fenômeno mais como um subgênero (outro modelo/repertório), e não um modo de reinterpretação em si, a não ser que se pense como técnica a ficcionalização/transformação de persona (a imagem pública do artista) em personagem.

Um detalhe já mencionado é que tanto *Relatos da queda* quanto *O trilo do diabo* estão, por ora, suspensas. Para Jenkins (2015, p.593), "o conteúdo que é inacabado, ou não imediatamente inteligível, estimula a inteligência individual e coletiva de seus públicos. Esses textos ou eventos geralmente solicitam às pessoas que contribuam com algo".

Ao analisar as ressignificações propostas pelas fics de Morgana, Ray Nee e Leona, ficaram ainda mais evidentes os espaços em branco deixados por Samila/Ryoko, que foram preenchidos com o olhar do *fandom*. Ao produzir essas histórias, as fãs simultaneamente demonstram insatisfação com o hiato deixado, como também são um encorajamento para que o universo ficcional permaneça existindo, um contínuo reavivamento da memória em torno da narrativa.

Em termos da teoria de Even-Zohar (2013), um produto que alcança esse nível de retomada pode ser considerado um repertório canônico no polissistema fã, a considerar que essas produtoras reverberam o arquivo, consolidando um repertório próprio do *fandom*. O trajeto de retroalimentação de consumo-produção passa a se referir ao Fausto de Samila – o Fausto do *fandom* também, e não somente ao Fausto do polissistema literário. É assim que um novo polissistema passa a recorrer ao seu próprio inventário de modelos, e não secundariza o repertório de outros polissistemas mais estabilizados pelo tempo de existência.

Dentro da ampla permeação das ressonâncias causadas pela produção-fã, identifica-se um *continuum* em que Samila/Ryoko é uma agente prossumidora do mito fáustico, deveras revisto ao longo dos séculos, enquanto o *fandom yaoi* consumiu e produziu materiais relacionados à *A lenda de Fausto*, compondo o sistema da obra:

Figura 3.39 – Sistema *A lenda de Fausto* por Samila/Ryoko e fãs

Fonte: elaborado pela autora

A lenda de Fausto é um sistema que pertence tanto ao *fandom* quanto ao polissistema literário, composto pelos repertórios introduzidos por Samila/Ryoko em diferentes mídiuns, mas também pelos fãs (zine, *spin-offs, shippers,* poemas, *fanarts).* No *fandom*, esse sistema é composto por múltiplas mãos e prossumidores, na lógica regida pela cultura digital e participativa com múltiplas autorias. No polissistema literário regido pelos fixos, pela cultura impressa e o copyright, as narrativas que compõem esse arquivo ficam subsumidas pelo nome da produtora que assina a história "central", o romance.

A obra, em sua totalidade, reside na abrangência desses fluxos, nas produções de fãs que também se acumulam dentro das reverberações do mito, de maneira que tanto ele, como suas releituras, e

dentro disso, consequentemente, as fics e fics da fic, inextricavelmente, perdurem mantendo vivas umas às outras:

Figura 3.40 – Intersecções na composição do arquivo fáustico

Fonte: elaborado pela autora

O mito fáustico é canônico no polissistema literário, mas não necessariamente nos *fandoms*. Assim como *Crepúsculo* conseguiu devolver o foco para a figura dos vampiros e dos lobisomens, gerando uma discussão a respeito de como essas obras podem levar uma geração com outras práticas de leitura ao consumo dos materiais-fonte "clássicos" como *Drácula* (visão que em certo ponto nos incomoda, porque reforça a ideia de que fics sejam produtos que servem apenas para atrair leitores mais jovens e nativos digitais à "boa literatura"), *A lenda de Fausto* coloca esse mito no eixo principal de um polissistema em particular (o universo *otaku)*, gerando a retomada desse arquivo por consumidores que talvez não tenham um contato tão frequente com esse repertório da literatura alemã.

Os *fandoms*, então, são esses espaços circunscritos para a proliferação de invenções (como disse De Certeau) que desestabilizam os polissistemas literários, tensionando-os em constante movimento e transformação. Ainda assim, por se tratar de um organismo, possui condicionantes e heranças do mercado editorial hegemônico, como a produção de legitimidades e reconhecimentos que se alteram e

funcionam de maneiras distintas, mas permanecem existindo de outras formas e "nesse movimento opostamente centrífugo e centrípeto, os fenômenos são atraídos do centro para a periferia, enquanto, na direção oposta, certos fenômenos podem irromper até o centro e ocupá-lo" (Even-Zohar, 2017, p.13).

A lenda de Fausto é muito mais processo que produto e evidencia como se dão as dinâmicas, atordoamentos, vertigens e pressões realizadas pelos fãs em relação ao polissistema literário brasileiro contemporâneo. O mídium da plataforma Nyah! operacionalizou a articulação de diferentes fatores literários, garantindo a consagração da fic no *fandom*.

Figura 3.41 – Instâncias de consagração no *fandom*

Fonte: elaborado pela autora

O livro é mais um dos mídiuns que compõe esse produto e, por meio dele, a obra (já legitimada no *fandom*) acabou sendo apropriada pelo polissistema literário. A figura a seguir busca fazer uma síntese de alguns dos fatores de consagração/valoração de uma fic vistos ao longo deste capítulo:

As instâncias descritas perpassam trajetos estabelecidos pela instituição do *fandom*. Em um organismo regido pela retomada, quanto mais retomadas uma fic tiver, melhor. A cultura do *fandom* é a cultura participativa, então a comprovação do envolvimento de outros prossumidores por meio de indicadores deixados pelas marcas do digital nessas plataformas de autopublicação é fundamental para o acúmulo de capital e ativação do reconhecimento (Thompson, 2013) no polissistema de fãs.

Em um ambiente como o *fandom*, que oscila constantemente entre a herança do impresso e a natividade digital, com a presença de culturas contrastantes pelo avanço da técnica, o livro opera como uma dupla legitimidade, tanto em um polissistema como em outro: é um fator que atravessa e transcende as instituições de fãs e as literárias.

4
A fic depois da fic[1]: A lenda de Fausto e(m) outros mídiuns

4.1 O zine

Zine, expressão oriunda de *fanzine*, é um termo derivado do inglês (*fanatic* + *magazine*), cujo significado pode ser "revista de fã" (Neves, 2014, p.86). A popularização do zine acompanha a difusão da fic, uma vez que muitas histórias de fãs eram divulgadas por meio dessas revistas. De acordo com Magalhães (2012, p.102), essas publicações ganharam força com o *boom* da *sci-fi* e, para o pesquisador, "esse tipo de revista artesanal ou semiprofissional representava a única possibilidade para os jovens autores veicularem seus trabalhos, pertencentes a um gênero ainda considerado como subliteratura".

Magalhães (2012) indica a chegada tardia desse material no Brasil. Chamados, a priori, de "boletins", iniciaram sua profusão em 1965 com o primeiro volume de *Ficção*, editado pelo piracicabano Edson Rontani, com foco em HQs. O termo *fanzine* só passou a ser adotado nos anos 1970, com o intuito de "serem publicações produzidas à margem do mercado, sem fins lucrativos e com forte motivação

1 Referência à obra *O livro depois do livro*, de Giselle Beiguelman (2003).

comunitária, [...] pois são porta-vozes de setores e expressões artísticas menosprezadas pela grande imprensa" (ibidem, p.102).

O formato do zine foi sofrendo diversas modificações estéticas e de diagramação ao longo dos anos, caminhando ao lado do desenvolvimento das tecnologias. De recortes e colagens feitos à mão, passaram pelo advento da fotocopiadora, da máquina de datilografia, até chegarem à era digital, com os *e-zines*.

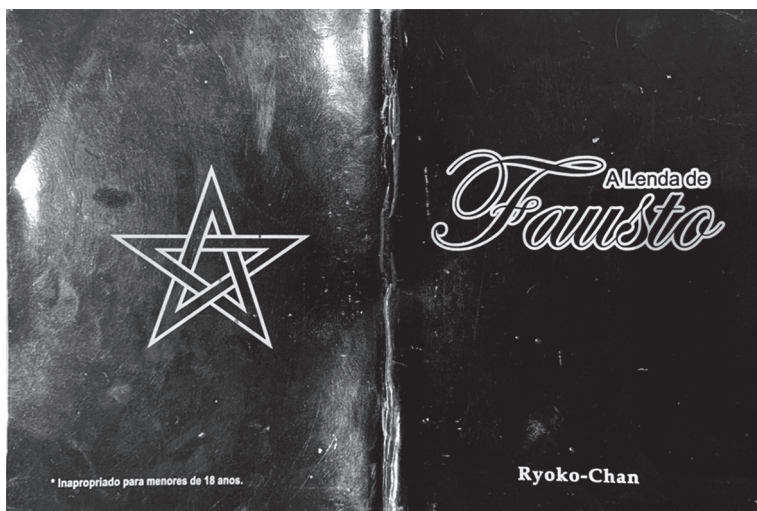
Nessa posição de circuito alternativo de informação, "é natural que sejam criados, por parte daqueles que se veem excluídos, meios de fazer circular sua voz, ocultada pelas normas sociais vigentes, ainda que em *esferas restritas*" (Zavam, 2006, p.9, grifo nosso). A especificidade dos zines, enquanto mídium que se propõe, desde o início, como uma estratégia de resistência perante os veículos de comunicação em massa, propõe uma abordagem direcionada a públicos específicos, como aponta Zavam (2006). Entre outras características, destacam-se:

> A *frágil estrutura* dos fanzines, que se caracteriza por *pequenas tiragens, difusão restrita para um público dirigido* e *temática especializada*, condiciona sua concepção gráfica, seu alcance e sua periodicidade. Esse tipo de publicação destina-se a um *público interessado e que já tem alguma referência sobre o* assunto *enfocado, ou seja, ao fã.* (Magalhães, 2012, p.103, grifo nosso)

Sobre o conteúdo do zine de *A lenda de Fausto*, percebe-se que ele não se apresenta como uma transição dos mídiuns (entre a plataforma e o livro), mas sim como um produto específico (que deixa em evidência um repertório implícito pertencente aos primórdios analógicos do *fandom*), direcionado a um mercado em particular (eventos de anime), com consumidores mais restritos que os do Nyah!

Fics na plataforma servem às comunidades online, enquanto o zine é um mídium físico que foi criado, exatamente, para o corpo a corpo das convenções de ficção científica, para circular e ser distribuído de forma mais restrita, presencial e em ocasiões específicas. É um produto ainda mais afetivo, feito à mão e entregue em mãos.

O zine carrega algumas marcas da plataforma de autopublicação, como a classificação indicativa apontada na capa e o uso do pseudônimo Ryoko-chan, em vez de Samila Lages; no entanto, já não mantém os paratextos e hiperlinks, somente os capítulos organizados de uma maneira que se assemelha à estrutura do impresso, mas sem o trato editorial, como mostra a foto adiante:

Figura 4.1 – Capa do zine de *A lenda de Fausto*

Fonte: acervo pessoal

O zine de *A lenda de Fausto*, assim como a página no Facebook, não foi idealizado por Samila/Ryoko, mas por um fã, atitude semelhante à adotada por Ray Nee. Trata-se de duas homenagens à obra, em materialidades distintas, e foram planejadas por pessoas que admiravam o trabalho da produtora, como ela mesma esclarece durante a entrevista:

> O zine, na verdade, não foi obra minha, foi um presente que eu ganhei. Acho que *ganhei 200 edições* daquela *fanzine,* e eu ou dava de presente ou então *vendia por cinco reais em eventos de anime,* essas coisas. Então *foi um presente que serviu para me motivar.* A

> pessoa que me deu esse presente meio que, tipo assim, disse: "ó, não desista do teu sonho, você escreve bem, você tem que ser lida", então foi muito legal nesse sentido, mas não foi realmente uma ideia minha. Eu, pessoalmente, não teria feito. Tanto por não ter coragem, quanto por não achar que era o momento. Então... Como veio como presente, eu utilizei de bom grado esse formato e foi bom, realmente, nesse sentido de dar coragem para você mostrar para as pessoas aquilo que você escreve sem o anonimato da internet, porque enquanto era apenas a *fanfic*, era apenas uma obra da Ryoko-chan, que ninguém sabe quem é. E quando eu vou e entrego para um amigo, ou ponho para vender, alguém está me vendo ali. Então eu estava meio que expondo: "olha, eu estou produzindo este material. Cê [sic] quer dar uma olhada"? Então foi importante, até para eu ter coragem de tomar um passo que, depois, me trouxe algum arrependimento, que foi lançar o livro com o meu nome e não com o meu pseudônimo de internet (grifo nosso).

Samila afirma que, por conta própria, não teria elaborado o zine, por ainda ter timidez em divulgar aquilo que escrevia, então, recebeu os volumes como um "presente" (o que fortalece a lógica de *gift economy* hegemônica no *fandom*). O zine, portanto, já foi uma demonstração de como a comunidade funciona e age de maneira colaborativa. Ele é, portanto, um produto (Even-Zohar, 2017) elaborado por um consumidor – que, ao elaborar um produto, torna-se, também, um produtor –, e não pela produtora da fic, o que mostra como se dá a dinamicidade no *fandom*, que ultrapassa concepções sobre sistemas estáticos.

O zine carregou as características apontadas por Magalhães (2012): tiragem pequena, feito de forma artesanal para ser distribuído entre amigos de Samila/Ryoko e comercializado, na maior parte das vezes, como já informado, em eventos como o Amapanime e outros direcionados ao público *otaku/otome*.

Entre diversas atividades inseridas na programação, como shows de bandas locais, vendas de produtos, estandes de música japonesa e *k-pop*, *cosplays* e exibição de animes, as atrações eram divididas por

salas e em algumas edições Samila comandava o ambiente direcionado aos fãs de *yaoi*, onde vendia o zine.

Por ser um livreto artesanal, possui apenas a revisão realizada pelos leitores beta do Nyah! Exemplo dessa marca é que, em comparação com o romance, logo no primeiro capítulo, o zine narra uma cena de sexo entre Lúcifer e Belial que foi retirada do volume físico. Por isso a necessidade de compreender o zine não como uma "prévia" do livro feita com baixo custo, mas um mídium que circulou, diferentemente da fic no Nyah!, para o *fandom* mais próximo da produtora, de forma presencial e mais livre das intervenções do processo de mediação editorial.

A ubiquidade da plataforma Nyah! operou em uma matriz de sociabilidade que propagou a fic em âmbito nacional e o zine em âmbito local. É importante ressaltar que ele foi assinado ainda como Ryoko-chan e não como Samila Lages.

4.2 O blog

Como rapidamente diferenciado em tópicos anteriores, a teoria genettiana divide o paratexto em dois tipos: o peritexto e o epitexto. O primeiro, o peritexto, já bastante discutido, está situado no interior da obra, "em torno do texto, no espaço do mesmo volume, como o título ou o prefácio, e, às vezes, inserido nos interstícios do texto, como os títulos de capítulo ou certas *notas*; [...]." (Genette, 2009, p.12, grifo nosso). Quanto ao segundo, refere-se ao que se encontra "na *parte externa do livro*: em geral num *suporte midiático* (conversas, entrevistas), ou sob a forma de uma comunicação privada (correspondências, diários íntimos e outros)" (ibidem, p.12, grifo nosso).

O epitexto é, portanto, "qualquer elemento que podemos encontrar fora do livro, ao contrário dos peritextos, que se apresentam no espaço circunscrito da obra" (Oliveira, 2019, p.10). Genette, obviamente, está focado no trato editorial e no texto. Toda a sua discussão circunda o livro como mídium central, entretanto, aqui, essa ideia será ampliada e expandida para outras materialidades. Mattia

(2016), ao debater as noções genettianas, resgata a separação feita entre o epitexto *público* e o *privado*:

> [...] o epitexto privado define-se pela "presença interposta, entre o autor e um eventual público, de um destinatário primeiro (um correspondente, um confidente, o próprio autor) que não é percebido como um simples mediador ou retransmissor funcionalmente transparente, uma 'não-pessoa' midiática, mas, sim, como um destinatário real, ao qual o autor se dirige por si mesmo, nem que seja com a intenção de posteriormente tomar o público como testemunha dessa interlocução". (Genette apud Mattia, 2016, p.188)

Assim, diário íntimo seria um exemplo de epitexto privado, posto que não é um gênero direcionado a uma ampla audiência, mas ao próprio produtor, "que pode ter ou não a intenção de posterior publicação, sendo que esta pode não acontecer (caso em que os manuscritos se perdem [...])" (Mattia, 2016, p.188). Por isso, interessa observar o blog de *A lenda de Fausto* em uma função epitextual pública e virtual operando, de maneira significativa, na divulgação de conteúdos relacionados à/ao fic/romance. Oliveira (2019) reforça que "do epitexto público, destacam-se jornais, revistas, resenhas, entrevistas do autor, do editor, [...] críticas e toda a sorte de diálogo localizado fora da obra" (Oliveira, 2019, p.16).

Nessa citação, fica evidente que tanto para Genette quanto para Oliveira (2019) o epitexto está fora da obra, "fora da economia do livro". Entretanto, logo em seguida, o autor afirma: "nem os peritextos nem o espaço dos epitextos podem ser lidos separadamente, mas dialogicamente. [...] Nesse sentido, o epitexto crítico é um suplemento fundamental" (ibidem, p.17).

No entanto, ao retomar a mobilização de fatores literários proposta por Even-Zohar (2013), concorda-se que não existe a noção de algo "fora". Tudo integra o polissistema e contribui com a legitimação da história e da produtora, principalmente. Samila mobiliza diversos desses agentes ao criar um blog que serve como veículo de comunicação direta com os consumidores e como divulgação de

notícias correlatas e produções de fãs. Ao ser questionada sobre os canais de contato para a venda da obra, ela explica:

> Era mais pelo blog. Tinha também um recadinho no Nyah!, que quem quisesse ler o final da *fanfic*, que continua publicada lá, quem quisesse ler poderia ir no blog e verificar como comprar e também fiz alguns acordos, quando ainda estava em Macapá, de deixar em consignação em banca de jornal ou em livrarias locais, mas eu tirei isso, da venda da internet, tanto porque acabaram os volumes que eu tinha e por essa vontade de republicar uma nova edição e não querer adquirir os volumes dessa edição antiga, que não é antiga porque eu ainda não fiz uma nova edição, mas tudo bem.

A lenda de Fausto, portanto, pode ser vista em si como sistema--obra que aciona diferentes mídiuns e o blog faz parte disso, com funcionalidades que mesclam múltiplas finalidades e elementos dos demais sistemas (*fandom*/literário) por meio do compartilhamento de vários conteúdos que dinamizam as relações com instituição, repertório, produtor, consumidor, mercado e produto.

Seja por meio da publicidade de críticas e resenhas feitas por blogs especializados (na época, ainda não havia a popularidade de *booktubers/bookgrammers* alcançada hoje), informes de participação em outras antologias e aprovações em concursos literários, seja por meio da postagem de fragmentos e capítulos de outras fics, inclusive partes de *Relatos da queda* e *O trilo do diabo*, ou pela divulgação e recomendação de *fanarts* e outros materiais elaborados por prossumidores, ou sendo canal direto de comunicação e venda negociadas nos comentários das postagens e por e-mail, ou até mesmo com as promoções idealizadas em parceria com o maior site de *yaoi* do Brasil, o Blyme[2], o blog reúne uma série de materiais pertencentes ao universo ficcional imaginado por Samila/Ryoko que antes se encontravam dispersos em outros links espalhados e que, a partir de então,

---

2 Para mais informações, ver: http://blyme-yaoi.com/main/2011/02/25/a-lenda-de-fausto-novo-livro-boys-love-nacional/.

passaram a estar concentrados em um só ambiente, como apontam as capturas de tela dispostas a seguir, demonstrando a diversidade de temáticas transmitidas.

Figura 4.2 – Exemplos de posts no blog de Samila Lages

Come Dream: A Lenda de Fausto - Resenha por Lena Gomes

fevereiro 13, 2012

Bom dia a todos! Temos mais uma resenha do livro A Lenda de Fausto, dessa vez feita por Lena Gomes, do blog Come Dream!

Mammon - Fanart Feita por Yamimi

janeiro 27, 2012

Escritos de Jack Sampaio: Ode a Belial e Fausto

julho 04, 2011

PROMOÇÃO: GANHE O LIVRO "A LENDA DE FAUSTO"

março 21, 2011

Sinopses

março 30, 2016

Sobre como comprar A Lenda de Fausto

março 12, 2011

Fonte: elaborado pela autora

Os principais resultados apontados (Figura 4.2) foram de sinopses, resenhas, promoções (que eram, na realidade, concursos ou sorteios cujos vencedores de desafios de escrita recebiam o livro como prêmio), informações sobre a obra, valores, procedimentos para aquisição, entrevistas e dados correlatos.

Durante a entrevista, Samila/Ryoko reforça que o objetivo principal do blog era, exatamente, realizar transações a respeito da mercadoria *A lenda de Fausto*, mas investiu em toda essa variedade

de postagens para dar mais dinamicidade e manter o endereço em constante atualização:

> O blog eu criei, foi realmente para venda, para eu ter algum espaço para dizer: "olha, se você quiser comprar meu livro você pode entrar em contato comigo através desse meio". Então, como eu não tinha nenhum site, eu acabei criando o blog e alimentando com outras coisas, outros textos, até pra não ficar um negócio insosso de só "ah, compre meu livro aqui".

De acordo com o estudo realizado por Lluch, Sala e Calvo-Valios (2015), a investigação a respeito de epitextos públicos na internet aponta, majoritariamente, para a existência de:

a) blogs;
b) fóruns de leitura;
c) *book-trailers*.

Para o supramencionado trio de pesquisadoras, esses epitextos online podem ser criados tanto pelas casas editoriais, como pelas instituições, leitores ou até mesmo os produtores para falar de determinado livro. Essa incumbência foi abraçada por Samila/Ryoko, individualmente, sem anuência ou consulta à editora, até mesmo porque, como visto, o blog iniciou as atividades antes da publicação do livro em si. Lluch, Sala e Calvo-Valios (2015) defendem que os blogs têm se transformado em *potenciais suplementos da imprensa* e apresentam alguns argumentos para isso:

> [...] são baratos; permitem dirigir-se diretamente ao leitor; atualizam facilmente os conteúdos; permitem a interação com os usuários conhecendo a opinião deles e detectando deficiências e necessidades por meio dos metadados gerados pelos textos escritos. (Lluch; Sala; Calvo-Valios, 2015, p.802, tradução nossa)[3]

3 No original: *"- son baratos; – permiten dirigirse directamente al lector; – actualizan de manera fácil los contenidos; – permiten la interacción con los usuarios*

Sabendo que "a instituição pode mudar com o tempo e também de acordo com qual posição essa obra, bem como esse autor, ocupam dentro do sistema" (Pacheco, 2020, p.62), a instituição constituída pela imprensa mainstream (jornais, revistas, televisão etc.) serve como reforço para legitimação de obras no polissistema literário. O impacto de notícias publicadas em blogs é muito menor por ser menos abrangente, no entanto, "no caso da autora que surgiu em meio ao universo digital, sua consagração perante os leitores e fãs acontece, na maior parte das vezes, dentro desse próprio ambiente virtual" (ibidem, p.62).

Ou seja, o blog é considerado uma instituição legitimadora tanto como a imprensa, posto que a posição que Samila ocupa e se constitui como produtora no polissistema *fandom* não só permite como pressupõe que os processos de chancelamento se disponham online.

Diante do exposto e da disposição desses múltiplos posts, compreendemos que o blog cumpre a função tanto de mercado (por ser o intermediário da transação direta dos consumidores interessados no romance com Samila/Ryoko) como de instituição (por ser um veículo de comunicação alternativo à imprensa), já deixando em evidência o processo de transferência do *fandom* para o polissistema literário. O blog serve para *venda do livro* + *divulgação de fics* + reunião do que *se anda falando a respeito do livro*.

Os membros mais visíveis da instituição são os que executam papéis oficiais, como o Ministério da Educação, academias, escolas, IES, os meios de comunicação (periódicos, revistas, rádio e televisão), entre tantos outros (Even-Zohar, 2017). O blog, apesar de não se encaixar em um veículo com esse impacto de difusão, tenta concentrar aspectos dessa função.

Pelo caráter informativo e publicitário do blog, caracterizado pelos posts de esclarecimentos sobre como comprar o livro e as constantes *promos* e sorteios feitos em parceria com grandes portais

---

conociendo su opinión y detectando sus carencias y necesidades a través de los metadatos que generan los textos que escriben" (Lluch; Sala; Calvo-Valios, 2015, p.802).

Figura 4.3 – Sorteios online de *A lenda de Fausto* no Twitter

Quero ganhar o livro "A Lenda de Fausto" que o @blymeyaoi e a @samilalages estão sorteando. http://kingo.to/CG4

11:19 PM · 21 de mai de 2011 · Twitter Web Client

Fonte: reprodução

de *yaoi* no Brasil, como o Blyme, o volume físico se efetiva como um prêmio desejado.

Para Even-Zohar (2017), esse fetiche do livro como prêmio se assenta em uma concepção de cultura como um conjunto de bens valiosos. A posse desses bens significa riqueza e prestígio. Se um bem não é avaliado pelo mercado como algo de valor, consequentemente não é identificado como "cultura".

Por isso, essas *colabs* do blog são estratégias para que tal "regalo" gere um burburinho independente, posto que a editora em si não produziu conteúdos de publicidade do romance nas plataformas de redes sociais. Portanto, a maior parcela da "promoção de formas de consumo" (ibidem) ocorreu graças à própria Samila/Ryoko que, mobilizando suas ligações com outras organizações do *fandom yaoi*, movimentou o intercâmbio dessa mercadoria, até porque um dos problemas mais sensíveis em editoras pequenas, e a Multifoco pode se encaixar nesse quadro, "está no fato de que, muitas vezes, elas acham difícil garantir o tipo de atenção da mídia de que seus livros necessitam para poder impulsionar as vendas. Muitas [...] não têm condições de pagar um gerente de *marketing*" (Thompson, 2013, p.179). Na ausência desse tipo de suporte na relação contratual, essas funções tiveram que partir da própria produtora.

Nesse sentido, mesmo que a fic tenha se tornado um romance publicado pelo mercado editorial, foi um lançamento condicionado

à dinâmica centro do *fandom* versus margem do polissistema literário. Boa parte do impulsionamento na difusão da obra foi causada pelo *fandom* e então reverberado para uma audiência maior.

Tanto Nyah! quanto o blog estão na posição de condensar instituição e mercado, porém para consumidores distintos. O primeiro foi o canal com o nicho do *fandom* e o segundo com leitores de livros impressos, sejam eles os fãs anteriores dos tempos de fic ou não. Even-Zohar (2017, p.176) comenta essa expansão de acesso ao público:

> Uma vez que o produto rompe o círculo inicial e de alguma forma consegue entrar no mercado, *atinge um círculo mais amplo*, que acaba se tornando a base de poder necessária para iniciar um *processo de transformação do estado atual das coisas*. Então a situação muda drasticamente, transformando produtores culturais aparentemente inofensivos em [...] agentes de poder. (tradução nossa, grifo nosso)[4]

No tangente às outras funções do blog, ao ser um ambiente de convergência de resenhas, sinopses, outras produções literárias autorais (como minicontos e lançamentos em antologias) e divulgação de materiais relacionados produzidos por fãs, servindo como um "suplemento da imprensa", carrega o caráter de instituição. O blog é um arquivo de citações sobre o livro, atuando como uma espécie de *clipping*[5] acerca de *A lenda de Fausto*, uma vez que é muito difícil uma obra de uma editora independente obter a atenção da mídia tradicional (Thompson, 2013).

---

4 No original: "*Una vez que el producto rompe el círculo inicial y consigue de algún modo entrar en el mercado, llega a un círculo más amplio, que en último término se constituye en la base de poder necesario para comenzar un proceso de transformación del actual estado de cosas. Entonces la situación cambia de manera drástica, convirtiendo a unos aparentemente inofensivos productores culturales en [...] agentes de poder*" (Even-Zohar, 2017, p.176).

5 Expressão em língua inglesa utilizada para se referir ao monitoramento e à organização constante de matérias jornalísticas e informações veiculadas na mídia, no intuito de constituir recortes sobre o assunto de interesse de quem faz esse tipo de coleção.

Entre esse acervo, estão presentes recomendações de *críticas* da obra em outros blogs especializados, construindo uma imagem do blog como um perfil profissional completo para a gestão da (dupla) autoria de Samila/Ryoko, em uma transição entre polissistemas, uma vez que se relaciona tanto com o *fandom* (ao compartilhar *fanarts*, conforme disposto na Figura 3.19) quanto com o polissistema literário (ao divulgar resenhas de livros, promoções, sorteios).

Thompson (2013, p.230-1) é restritivo ao sentenciar que autores de renome "são aqueles que já tiveram outras obras publicadas", cujas vendas são "previsíveis" porque não são "estreantes". Se ampliarmos a ideia de obra para trabalhos literários que não são necessariamente livros, que publicação não é somente a impressa e que nem sempre a estreia no mercado editorial é sinônimo de *début* como produtor, essa assertiva se torna mais próxima da realidade.

Samila/Ryoko construiu o que Thompson (2013) chama de plataforma, ou seja, construiu uma posição no *fandom* ao longo de um processo que tentamos demonstrar no capítulo anterior, e combinou essas credenciais e a visibilidade que já possuía a ponto de criar um mercado preexistente para o livro, independentemente da falta de fornecimento de meios por parte da editora e independentemente da ausência de um longo histórico de bibliografia, afinal,

> publicar, no sentido de tornar o *livro disponível para o público*, é fácil – e nunca foi tão fácil como hoje, quando se poderia dizer que os textos postados na internet são, em certo sentido, "publicados". Entretanto, publicar no sentido de tornar um livro *conhecido do público*, visível para ele e atraindo um quantum suficiente de sua atenção para encorajá-lo a comprar o livro, e talvez até mesmo lê-lo, é extremamente difícil [...]. Bons *publishers* [...] são fazedores de mercado em um mundo onde escassa é a atenção, não o conteúdo. (Thompson, 2013, p.28, grifos do autor)

Mesmo que tenha ficado cada vez mais fácil lançar e cada vez mais complicado vender (Thompson, 2013), ao contrário de levar o livro até o público, o que aconteceu foi que a audiência em potencial

"seguiu"[6] a produtora entre esses polissistemas literários, migrando da fic para o romance apesar da Multifoco não ser uma grande corporação capaz de investir em formas de aumentar a notoriedade da obra para garantir a popularização do livro para um público ainda mais amplo.

Como "visibilidade custa caro" (ibidem, p.260), a realidade das práticas de marketing tem cada vez mais se estreitado do broadcast para o *narrowcast*[7], ou seja, deixado de focar na "massa" para se focar no indivíduo. Isso também é uma consequência das transformações da técnica, já que não existem somente rádio e TV como veículos. Essas estratégias de "micromídia", mais "especializadas" (ibidem, p.265), são saídas aos canais de comunicação mais tradicionais e podem fazer diferenças significativas nas vendas, e o blog é uma dessas formas de atingir os consumidores.

O blog, então, é importante porque "dá a um autor uma plataforma onde começar a conversar" (ibidem, p.278). Ryoko já possuía um lugar no *fandom*, mas Samila precisava se inserir no polissistema literário para uma posição outra, intercalando esses dois espaços de que participa (que desencadeia o binarismo de uso entre o nome próprio e o pseudônimo). Por isso, o conteúdo variava entre essas duas realidades e dialogava tanto com os fãs quanto com potenciais novos consumidores: enquanto Ryoko-chan, ela é capaz de evocar um público predecessor do *fandom*. Enquanto Samila, estabelece-se como produtora no polissistema literário.

Na época, o blog era público, mas agora é privado. O motivo desse encerramento se deu pela exposição que a produtora sofreu em ambientes de trabalho e afins. Por causa disso, Samila se arrepende de ter publicado a obra assinando com seu nome e não com o pseudônimo do *fandom*, conforme ela desabafa:

---

6 Entre aspas para demonstrar, além do sentido literal, o sentido conotativo de "seguir" como o "*follow*", ferramenta das plataformas de redes sociais e das de autopublicação.

7 São modelos de transmissão da informação com funcionamentos contrários: o broadcast é a lógica de transferência de uma mensagem para todos, ao passo que o *narrowcast* é uma disseminação restrita.

> Por conta do conteúdo [...] relacionado a demônios, [...] as pessoas olham, especialmente pessoas mais religiosas, [...] e ficam pensando: "Meu Deus, será que ela é envolvida com isso"? ou então "Meu Deus, por que ela fica escrevendo essas barbaridades, essas heresias"? Então, querendo ou não, eu acabei expondo familiares a isso, de tipo assim, pessoas chegarem com a minha mãe e falarem: "nossa, eu li o livro da sua filha, hein? Pesado, né"? E a minha mãe tem que falar assim – baixar a cara e dizer –: "nossa, eu não tive nem coragem de ler, né". Então eu deveria ter protegido o meu nome e o nome de familiares e mesmo depois que eu saí de Macapá, que é uma cidade pequena, em que todo mundo sabe quem é todo mundo, aconteceu, em situações no trabalho, de superiores descobrirem que eu tinha lançado o livro e irem atrás e verificarem o conteúdo e colegas ficarem chocados, então... Seria um cuidado que eu tomaria para realmente só expor para pessoas que: ou, se tenham a mente mais fechada, que não me conheçam, ou então para pessoas que eu conheça e que eu sei que vão conseguir absorver aquele conteúdo sem fazer julgamentos do meu caráter, ou das minhas crenças, ou da minha orientação sexual, ou qualquer coisa nesse sentido. Então seria bom voltar a ter essa separação entre a autora e a pessoa, que é tanto a filha, quanto a funcionária, quanto a colega.

As capturas de tela só foram possíveis porque fui autorizada a ter acesso ao endereço eletrônico do blog, cadastrada como colaboradora por Samila. Jenkins (2015) enumera que a utilização de pseudônimos se dá por várias razões, mas envolve, principalmente, a construção de uma identidade alternativa, que é, ao mesmo tempo, mascaramento e revelação da autoria. Isso ocorre por questões de segurança, pois muitas produtoras de fic possuem empregos que podem ser ameaçados se a atividade de escrita erótica for associada e descoberta.

Muitas vezes, há falta de aceitação familiar e conjugal, então o pseudônimo é uma estratégia de manter a prática em âmbito secreto. Nesse sentido, "o ciberespaço constitui-se como um ambiente de

construção de autores anônimos, lugar de onde emergem novas discursividades" (Neves, 2014, p.118).

Depois de todo o debate acerca dos papéis desempenhados por cada mídium (Nyah!, zine, blog e, futuramente, o livro), questiona-se novamente: qual é o lugar da materialidade na teoria dos polissistemas de Even-Zohar (2017), a considerar a influência que a interface implica tanto na operacionalização da mediação das interações da comunidade-fã, como na própria criação literária?

Trata-se de um processo em que, dentro de uma perspectiva micro, todos esses materiais compõem a obra, inserta no *fandom*, fortalecido pelo contexto digital e que se entrecruza e intersecciona com o polissistema literário pautado no mercado editorial, razão pela qual ficou acordado que a publicação seria em formato tradicional de livro impresso e não abarcaria – por meio de marcas e ritos editoriais – o encadeamento apresentado.

4.3 O livro

> [...] creio que iniciei *A lenda de Fausto* com 17 anos, na época ainda existiam poucos sites de fanfics, e era uma literatura bem marginalizada, por isso, jamais me passou pela cabeça que eu estaria escrevendo um livro; aquilo era apenas diversão até então, mas a recepção das pessoas foi muito boa, e dentre os comentários que eu recebia, era comum alguém dizer: "você já pensou em transformar isso num livro? Seria ótimo!". Foi esse tipo de comentário que me fez começar a sonhar em um dia publicar um livro físico. (Haseo, 2014, grifo nosso)[8]

O lançamento do livro *A lenda de Fausto* ocorreu em um contexto em que Ryoko-chan já era legitimada no *fandom*. Todavia, esse não

8 Entrevista concedida ao blog *O lado obscuro do abismo,* de Ricardo Haseo. Disponível em: http://oladoobscurodoabismo.blogspot.com/2014/09/entrevista-com-autora-samila-lages.html.

foi o motivo direto que a levou para a estreia no polissistema literário, e sim a aproximação com suas instituições e mercado: a impressão da obra ocorreu graças a um estabelecimento de contato com a Multifoco, como Samila explica:

> Foi bem mais simples do que eu imaginava [lançar o livro], afinal, eu acreditava ser impossível, dado o conteúdo. *Tudo se deu na Bienal de São Paulo de 2010, na qual eu me debutava no mercado editorial através de um conto que foi publicado em uma antologia de terror. Através dela que entrei em contato com os editores (eles haviam gostado muito do conto, e queriam saber se eu não tinha mais nada escrito),* conversei com eles sobre o romance que eu tinha pronto, mas que *não considerava "publicável"*, por ser "pesado demais". Eles *ignoraram os rótulos que eu mesma havia colocado sobre minha obra* e disseram para que eu mandasse o original. No dia seguinte assim o fiz e eles adoraram; em pouco tempo já estávamos fechando os detalhes da publicação. (Haseo, 2014, grifo nosso)

Ao mesmo tempo que Samila diz que a fic é marginalizada, como se estivesse lamentando esse fato, ela mesma a marginalizava, por não considerar algo interessante para o mercado editorial investir. Essa dicotomia mostra como a reprodução da ideia da fic ser uma literatura de qualidade questionável ronda tanto um polissistema quanto o outro. Vem, principalmente, das instituições literárias, do mercado, e se multiplica pelos próprios produtores que, ao longo do tempo, tiveram esse discurso tão profundamente incutido que passaram a reproduzi-lo.

No entanto, como disse Samila (2014) na mesma entrevista: "não existe livro indecente, indecente é não ler". Thompson (2013, p.10) destaca que o "mundo editorial não é único". De fato, como visto anteriormente, um mercado completamente fechado e restritivo não é algo proveitoso para a realidade do polissistema literário, por inúmeros aspectos, sejam eles culturais, sociais ou econômicos:

> Um mercado que se torna mais restrito, com mais concentração de poder nas mãos de cada vez menos compradores, cujas decisões se tornam mais e mais influentes no destino de determinados títulos e autores, pode eventualmente ter suas implicações no rendimento produtivo da indústria. Diminuir a diversidade no mercado significaria forçar algumas editoras a fechar seus negócios e acelerar processos de consolidação, deixando menos alternativas para autores que poderiam ser vistos como marginais pelas grandes editoras.

Por isso, é tão importante manter um mercado variado – é vital para a diversidade e criatividade na indústria como um todo. (Thompson, 2013, p.434)

Quando um mercado adota essa postura, limita as possibilidades de evolução de uma cultura (Even-Zohar, 2017). Nessa abertura do mercado para novos repertórios e sua constante revitalização, tornam-se evidentes "vários exemplos de infiltração de elementos de uma literatura não-canonizada em um sistema dominante" (Oliveira, 1996, p.72).

Costa (2007, p.32), também comentando a teoria de Even-Zohar, elucida que "para que a interferência ocorra é preciso um canal que possibilite o contato entre polissistemas e a acessibilidade a um repertório disponível em um polissistema diferente. Esses canais podem ser os mais variados".

Assim, em *A lenda de Fausto, a articulação entre polissistemas se deu por meio da transferência do repertório* (ao ser questionada "se não tinha mais nada escrito", Samila apresentou a fic já adaptada para se transformar em um romance). E essa estratégia de interferência é proposital: as instituições e o mercado buscam inserir modelos dos sistemas "periféricos", alterando-os e manipulando-os em busca de uma inovação no repertório do polissistema (ibidem). Isso justifica a receptividade da editora com uma fic cujo enredo seria, supostamente, "impublicável": tratar de temas sensíveis e de quebra de paradigmas, inclusive, é exatamente algo que o mercado e a produtora se aproveitaram para aumentar o alcance do livro.

Samila menciona a Bienal do Livro como um marco para a comunicação com a Multifoco. Even-Zohar (2017, p.148) comenta sobre o papel desse tipo de evento como um canal que articula fatores do polissistema: "na realidade sociocultural, os fatores da instituição e os do mercado *frequentemente se cruzam no mesmo espaço*: por exemplo, as cortes reais ou *salões literários são instituições e mercados*" (tradução nossa, grifo nosso)[9].

Esta citação é uma das poucas em que é possível perceber que o teórico considera minimamente a presença da materialidade em sua discussão. A publicação de uma antologia de contos de terror abriu o canal para o lançamento do livro de Samila. Eis a importância da dimensão da materialidade para os processos de inter/transferência entre polissistemas.

Even-Zohar (2017) reconhece que existem espaços que articulam, simultaneamente, vários fatores literários. A Bienal, portanto, abarca em si instituição e mercado literários, ao passo que o Nyah! tem uma função semelhante e abarca instituição e mercado do *fandom.* Essas articulações se dão por meio do espaço, da formalização material, do mídium, da interface.

> Seja em um salão literário, em uma corte real ou na praça aberta de um mercado medieval onde os produtores realmente tentam vender seus produtos, ou por meio de agentes como críticos literários, editores, professores ou outros promotores, na ausência de um mercado, não há espaço sociocultural no qual qualquer aspecto das atividades literárias possa se estabelecer. Além disso, *um mercado restrito naturalmente restringe as possibilidades da literatura se desenvolver como atividade sociocultural.* Assim, *fazer o mercado florescer é do próprio interesse do sistema literário.* (Even-Zohar, 2017, p.41, tradução nossa, grifo nosso)[10]

---

9 No original: "*en la realidad socio-cultural, los factores de la institución literaria y los del mercado literario pueden naturalmente entrecruzarse en el mismo espacio: los 'salones' literarios, por ejemplo, son tanto instituciones como mercados*" (Even--Zohar, 2017, p.148).

10 No original: "*sea en un salón literario, en una corte real o en la plaza abierta de un mercado medieval donde los productores traten de hecho de vender sus productos,*

Thompson (2013) comenta que as pequenas editoras, geralmente, possuem um modus operandi distinto em comparação com as grandes corporações, mas algumas práticas são comuns: ir a festivais e eventos (como a Bienal), por exemplo. O teórico destaca que editoras independentes frequentemente investem em seus próprios contatos e redes de relações, e foi o que aconteceu com Samila, que já era uma recomendação possível, posto que era participante de uma coletânea de contos da própria Multifoco.

Após expor, então, a gênese do contexto em que se deram as primeiras negociações entre Multifoco e Samila, tem-se o produto dessa tramitação, que foi apresentado brevemente no primeiro capítulo, assim como a biografia e outras informações sobre a produtora. No entanto, agora, faz-se mister descrever esse mídium específico, assim como foi feito com o Nyah!, o zine e o blog, a considerar que as "múltiplas formas textuais nas quais uma obra foi publicada constituem seus diferentes estados históricos, que devem ser respeitados, editados e compreendidos em sua irredutível diversidade" (Chartier, 2007, p.13).

4.3.1 Outro mídium, outra obra

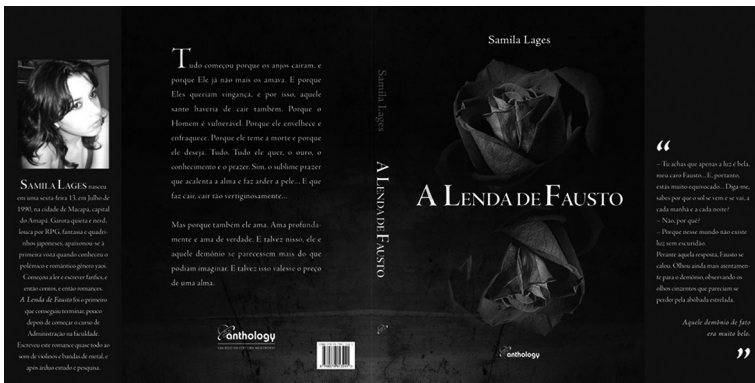
Nas negociações e concessões causadas pelo processo de transferência do repertório de um polissistema a outro percebem-se alguns vestígios de discrepâncias e incompatibilidades entre as lógicas de funcionamento do *fandom* e do mercado editorial nas marcas impressas pela própria inscrição material, evidenciando modificações significativas em comparação a como o repertório foi manipulado na passagem da plataforma para o livro, posto que

---

o sea por medio de agentes tales como críticos literarios, editores, profesores u otros promotores, en ausencia de un mercado no hay espacio socio-cultural alguno en que ningún aspecto de las actividades literarias pueda afianzarse. Además, un mercado restringido restringe naturalmente las posibilidades de la literatura de desarrollarse como actividad socio- cultural. De este modo, hacer que el mercado florezca está en el interés mismo del sistema literario" (Even-Zohar, 2017, p.41).

os textos não existem fora dos suportes materiais (sejam eles quais forem) de que são os veículos. Contra a abstração dos textos, é preciso lembrar que as formas que permitem sua leitura, sua audição ou sua visão participam profundamente da construção de seus significados. *O "mesmo" texto, fixado em letras, não é o "mesmo" caso mudem os dispositivos de sua escrita e de sua comunicação.* (Chartier, 2002, p.61-2, aspas no original, grifo nosso)

Publicado pela Multifoco, editora do Rio de Janeiro, com revisão de Pedro Chimachi e diagramação de Guilherme Peres, a imagem selecionada para representar a obra estudada faz referência à Rosa da Eternidade, que nomeia o penúltimo capítulo de *A lenda de Fausto*:

Figura 4.4 – Capa do romance *A lenda de Fausto*

Fonte: blog *Literatura no Amapá*[11]

Como alega Chartier (2007), técnicas e suportes organizam a legibilidade do mundo. Nas palavras do teórico, "a obra não é jamais a mesma quando inscrita em formas distintas, ela carrega, a cada vez, um outro significado" (Chartier, 1998a, p.71). As significações de um texto dependem das formas com que são recebidos. Isso corrobora com a ideia da não neutralidade do mídium, que articula essa

11 Disponível em: http://escritoresap.blogspot.com/2011/03/samila-lages-e-lenda-de-fausto.html.

não abstração de discursos em que as formas produzem sentidos que exprimem intenções de guiar a recepção e "reprimir a interpretação".

Como vislumbrado logo na abertura do livro, transportada para o mercado editorial, a obra de Samila tornou-se *A lenda de Fausto*©. Esse fato ilustra uma constante nas relações contratuais dessa natureza, como reforça Thompson (2013, p.423): "a comunidade de escritores é um universo à parte; ela interage com o mundo editorial, mas essa intersecção é carregada de tensão, proveniente do fato de que os interesses dos escritores nem sempre coincidem com os interesses dos [...] editores".

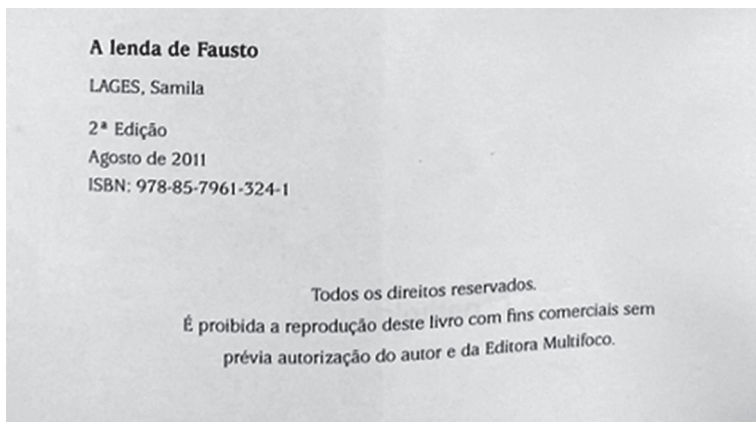
Flusser (2010) esclarece que os editores até que são flexíveis o suficiente para regular seus critérios em prol de manter um determinado texto e que esses diálogos são carregados por uma dupla pressão: a expressão da autoria e a contrapressão da edição. A imagem seguinte aponta a nota sobre os direitos autorais da obra:

Figura 4.5 – Ficha técnica de *A lenda de Fausto*

A lenda de Fausto

LAGES, Samila

2ª Edição
Agosto de 2011
ISBN: 978-85-7961-324-1

Todos os direitos reservados.
É proibida a reprodução deste livro com fins comerciais sem prévia autorização do autor e da Editora Multifoco.

Fonte: arquivo pessoal

A lógica do copyright, que no *fandom* flutua na bifurcação da cibercultura e da cultura digital (entre disclaimers e autorias plurais e colaborativas), mantendo essas duas manifestações consequentes da atualização da técnica em uma tensão permanente, vê-se assegurada

e mantida pela realidade do polissistema literário na passagem para o livro, tanto é que esse raciocínio do copyright já vinha sendo sinalizado desde as primeiras negociações referentes à publicação. Se dependesse somente da editora, a fic teria sido retirada totalmente do ar, não fosse a contraproposta de Samila, o que exemplifica um pouco dessa "dupla pressão" mencionada por Flusser (2010).

No momento atual de coexistência da tela e do códex, já há uma "pluralidade das formas de apresentação do texto permitida pelo suporte eletrônico" (Chartier, 1998a, p.71). Isso não garante, porém, que exista, na prática, *substituição* da era do impresso pela era digital, mas uma *sobreposição*, como propõe Ribeiro (2016), uma vez que raramente a sociedade acompanha imediatamente os movimentos na técnica:

> [...] a longa história da leitura mostra com firmeza que as mutações na ordem das práticas são geralmente mais lentas do que as revoluções técnicas e sempre em defasagem em relação a elas. Da invenção da imprensa não decorrem imediatamente novas maneiras de ler. Do mesmo modo, as categorias que associamos ao mundo dos textos perdurarão diante das novas formas do livro. (Chartier, 2002, p.112)

Nunberg (1993) acredita que a permuta do livro pelo computador levará a uma florescência de novos gêneros discursivos mais versáteis, expressivos e democráticos em comparação às formas tradicionais de impressão, mas, como foi perceptível, essa suposta substituição não ocorreu até então: experimenta-se uma longa fase de convívio entre esses mídiuns, porque

> nós habitamos o papel, estamos acostumados e, uma vez que é tão comum, tão simples, nós os tornamos divino [...]. Nós mascamos o papel tantos milhares de anos até que esse papel machê, impregnado com nossa saliva, tornou-se parte de nosso ser. [...] Vivemos de livros e para os livros. (Flusser, 2010, p.147)

Historicamente, a revolução pós-Gutemberg modificou as dinâmicas de leitura e a era digital fez o mesmo. No entanto, ainda hoje, o livro é essa forma dominante amplamente difundida, um mídium que carrega o sinônimo de status, afinal, "uma questão técnica [...] nunca é *apenas* uma questão técnica" (ibidem, p.35, grifo nosso). O momento presente se desenrola, então, nesse movimento em que "a 'cultura impressa', sim, esteja sendo 'incomodada' pela 'cultura digital', mas muito mais em um sentido de interinfluência do que, propriamente, de exclusividade" (Ribeiro, 2016).

Obviamente que a própria cadeia do livro já está sendo impactada pela "revolução oculta"[12] em todas as suas etapas de produção e distribuição, que vão desde a utilização do *Word* às vendas pela Amazon e/ou sites das livrarias ou editoras. Como afirma Flusser (2010, p.148), "o livro já é também um pedaço de inteligência artificial". Todavia, ele não é tão encarado nesse viés de atravessamento das técnicas, "pois ele nos mostra a lombada" (ibidem, p.148), ou seja, esses processos não ficam imediatamente à vista do consumidor, que se depara com o objeto impresso, produto de uma série de logísticas que precedem a aquisição da obra física.

Mas entendendo, portanto, que "ler sobre uma tela não é ler um códex" (Chartier, 1998a, p.101), já que "as informações codificadas [...] são mais fáceis de serem produzidas, transportadas, recebidas e arquivadas do que em textos escritos" (Flusser, 2010, p.13), é interessante observar como as diferentes materialidades de *A lenda de Fausto* existem por meio de lógicas muitas vezes contrastantes que operam nessa tensão da cultura impressa e digital, articulando-se ideologicamente às características próprias de cada um dos polissistemas que transita, posto que:

12 Termo adotado por Thompson (2013) para se referir à revolução digital. O autor aponta que a tecnologia afetou o ramo editorial em cadeia, principalmente em quatro níveis: a) sistemas operacionais; b) gestão de conteúdo e fluxo de trabalho digital; c) vendas e marketing e d) oferta de conteúdo.

> Efetivamente, mesmo que seja exatamente a mesma matéria editorial a fornecida eletronicamente, a organização e a estrutura da recepção são diferentes, na medida em que a paginação do objeto impresso é diversa da organização permitida pela consulta dos bancos de dados informáticos. A diferença pode decorrer de uma decisão do editor, que, em uma era de complementaridade, de compatibilidade ou de concorrência dos suportes, pode visar com isso *diferentes públicos e diversas leituras*. A diferença pode também estar ligada, mais fundamentalmente, ao *efeito significativo produzido pela forma*. *Um romance* de Balzac *pode ser diferente, sem que uma linha do texto tenha mudado*, caso ele seja publicado em um folhetim, em um livro para os gabinetes de leitura, ou junto com outros romances, incluído em um volume de obras completas. (Chartier, 1998, p.138, grifo nosso)

O que Chartier está dizendo é algo que já foi retrospectivamente aludido e é o título deste tópico: quando o mídium é outro, já não se trata mais da mesma obra, seja pelas singularidades da própria formalização material (Flusser, 2007), seja pelo contexto de produção, seja pelo deslocamento de polissistemas, seja pela experiência de leitura, seja pela recepção. Todas essas causas colaboram para que o objeto mude, posto que

> a possibilidade de publicar em papel e tornar disponível o mesmo texto na *internet* ou editar rapidamente quantidades pequenas de um livro, quantas vezes se queira, *modifica a experiência de escrever, comunicar e ler*. Não como agonia do livro, mas como *convivência de formatos e meios antigos com os recentes.* (Canclini, 2016, p.97, grifo nosso)

Em *A lenda de Fausto*, a fic pode contar "a mesma história do romance", mas a narrativa, ao ser transportada para o impresso, deixa de lado todas as experimentações multimodais e multiplataforma que foram realizadas previamente, como o uso das notas e dos hipertextos, bem como ignora a conjuntura das inúmeras produções-fã manifestas por meio do Nyah!

A passagem do contexto digital até o mercado editorial não pode ser medida em estreitamentos do tipo "perda" ou "ganho", pois, como foi exposto, são materialidades distintas e, por causa disso, não é possível reproduzir todas as características da fic no romance impresso. Em suma, o livro possui uma dimensão espacial que cabe nas mãos e "não contém simplesmente a inscrição de um texto, é a inscrição. É tão gordo quanto o texto é longo" (Nunberg, 1993).

Todavia, embora algumas correspondências entre essas duas formalizações materiais sejam, de fato, impossibilitadas pelas características particulares de cada mídium, o livro não colocou em evidência as expressões e potencialidades da fic, posto que o produto romance se apresenta por uma lógica estritamente linear e tradicional do ponto de vista da disposição contínua dos capítulos.

Figura 4.6 – Sumário do romance *A lenda de Fausto*

SUMÁRIO

Fonte: arquivo pessoal

O livro não deixa marcas do contexto de produção no *fandom*. Nem em um prefácio, nota, vestígios de *fanarts* ou outros indícios de hiperlinks, imagens das personagens, entre outras singularidades ensaiadas no Nyah! Como bem destaca Pacheco (2020)[13], é possível que uma obra seja publicada em formato "convencional", mas que utilize traços da digitalidade em sua construção.

No entanto, o livro de Samila não considerou essa conexão da realidade da fic para o romance. Ao ser questionada a respeito dessa falta de sinais que ignoram tanto a materialidade anterior como, por consequência, o polissistema em que a obra foi previamente concebida no geral, Samila explica que:

> Acho que foi mais porque *era do jeito que os editores estavam acostumados a fazer*, então também, na época, *tinha muito um pouco de preconceito contra as fanfics, era* considerado *uma literatura inferior e até eu tinha essa visão*... Mas como está mudando, se eu for fazer uma nova edição – que eu tenho muita vontade de fazer [...] –, *[...] alguns dos elementos que tem no mundo das fanfics, eu tentaria colocar nessa nova edição* (grifo nosso).

Samila aponta que há duas questões no que tange à não incorporação do contexto de criação do produto fic no produto livro: a primeira diz respeito à própria cultura impressa, porque as editoras (e

---

13 A dissertação de Laura Pacheco (2020) também teve como foco analisar o caso do contexto de produção de um objeto de Mario Prata, que lançou *As crônicas dos anjos de prata*, um livro composto exclusivamente por textos de consumidores/produtores que acompanharam ao vivo a criação de *Os anjos de Badaró*. O supracitado romance, que foi desenvolvido a partir de um "*reality show* literário" transmitido pelo portal Terra no começo dos anos 2000, gerou a participação de milhares de usuários do Brasil e do mundo, que acompanhavam via webcam a rotina de escrita de Prata. Essa interação alimentou um *fandom* próprio dos internautas/espectadores, intitulado como os *Anjos de Prata*. Assim como o que ocorreu com *A lenda de Fausto*, *Os anjos de Badaró* foi o produto de um processo de construção coletiva online, mas pouco se deixou perceber acerca de todo o *happening* dessa transmissão no volume impresso. O mais próximo disso foi a publicação das produções dos fãs de Prata em uma segunda obra.

os próprios produtores, posto que Samila não planejou, inicialmente, a inserção dessas singularidades do *fandom* no volume físico) geralmente possuem uma fórmula de planejamento no encadeamento de ações na preparação de um romance, e adaptar essa fórmula para inserir outros tipos de experiências de leitura possíveis demandaria um esforço extra na organização da boneca e de outras etapas.

A segunda questão sugere que ignorar as potencialidades do *fandom* talvez se constitua como uma prática bastante comum que já foi abordada no primeiro capítulo: seria uma maneira de "raspagem do número de série", ou seja, uma ocultação desse contexto por não ser interessante explorar um universo que, supostamente, não agregaria valor ao livro.

É uma relação bastante ambígua: apesar de haver elementos trazidos pelo *fandom* que interessam à editora na transposição para o impresso, ao mesmo tempo, é muito frequente que essa distância seja mantida quando da publicação de uma obra que primordialmente era uma fic e possivelmente esse apagamento continue acontecendo:

> [...] é provável que o livro impresso continue sendo o meio preferido para uma leitura séria e sustentada dos tipos de textos associados à cultura literária, com versões eletrônicas desses textos cada vez mais disponíveis para outros propósitos. Isso não impede de forma alguma o papel crescente de documentos envolvendo multimídia, interatividade, hipertexto e outros recursos que só podem ser manipulados em formato eletrônico. (Nunberg apud Pacheco, 2020, p.11)

Ainda que exista a barreira dos próprios mídiuns, o que impede certas transposições, existe a barreira cultural, que distancia o digital e o impresso e ainda os hierarquiza, e esse sim é o obstáculo que acaba tolhendo essa agregação, para que o livro aproveite elementos da fic em sua nova materialidade, como Samila afirma que pretende fazer, agora, em uma terceira edição de *A lenda de Fausto*. Uma das razões subjacentes que alonginquam essas duas culturas que estão convivendo simultaneamente é que

> *mesmo para autores que começam, se lançam e ficam conhecidos em canais digitais, é possível e provável que venham a lançar livro de papel em etapa posterior, como que a selar o reconhecimento como escritores, inclusive e principalmente para si mesmos* [...]. Um livro, muito embora exista em várias tecnologias, em diversos ambientes de circulação, continua sendo uma espécie de patrimônio a ser alcançado nas redes editoriais. (Ribeiro, 2018, p.111-2, grifo nosso)

Complexos sentimentos circundam essa necessidade de "culminância": seja a insegurança pessoal de se sentir "somente" um escritor de fics e não um *autor* (o que também já foi debatido, posto que ambas as posições compõem um exercício autoral), seja o desconforto de não ter algo em mãos que "comprove" o ofício de escrever, enfim, são múltiplas as razões, tanto individuais quanto do pensamento coletivo, que exercem esse constrangimento para que um produtor se veja na necessidade de apresentar um livro para o mundo, ou se não, para si mesmo, conforme argumenta Chieregatti (2018, p.25):

> [...] apesar das novas tecnologias e da adesão a essas novas práticas de leitura e, de certa forma, de publicação, *o livro impresso ainda carrega o status de legitimador. Para ser livro, o texto precisa ser impresso; só assim é obra*. Isso ocorre porque, para os usuários dessas plataformas colaborativas, se é livro impresso, é obra; se não é, é outra coisa (não sabemos o quê exatamente; talvez nem eles o saibam). Há, então, a *coexistência entre os formatos impresso, eletrônico e online*, o que transforma a circulação dos objetos editoriais, *e entre elas, o livro impresso é o efetivamente legitimador da autoria*, conferindo aos usuários que publicam textos autorais nessas plataformas o status de escritor (grifo nosso).

O livro articula e aciona inúmeros agentes que são motores da instituição dentro do polissistema literário. Em torno dele é que ocorrem as feiras, bienais, lançamentos, eventos, editais, prêmios, saraus, entrevistas, resenhas. Por isso, ele é ainda o mídium que

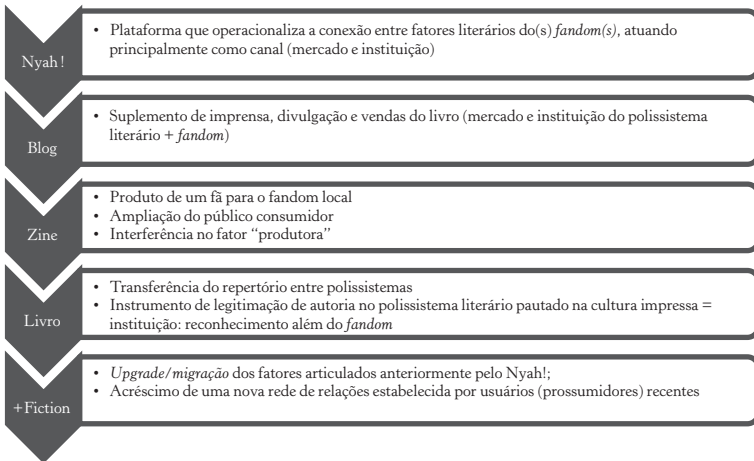
demonstra de maneira mais evidente aos consumidores o caráter de uma "leitura séria" e prestigiosa, como disse Nunberg. Entretanto, essa legitimidade é absolutamente relativa (ibidem), uma vez que, a partir da teoria dos polissistemas, percebeu-se que o *fandom* possui uma realidade distinta daquela retratada no polissistema literário, integrado pelo mercado editorial (impresso).

Ainda que haja uma tendência ao consenso de que o "livro físico – a página impressa [...] – é [...] uma forma particular em que esse conteúdo tem sido costumeiramente realizado por cerca de quinhentos anos, mas não é a única forma em que foi realizado no passado nem a única forma em que poderá ser realizado no futuro" (Thompson, 2013, p.364), principalmente depois da popularização de outros dispositivos de leitura como tablets e *e-readers* como o Kindle, de igual maneira formatos como *e*-books estão longe de ser a opção preponderante de consumo. Frequentemente, eles exercem uma função de adendos, como uma alternativa mais econômica de aquisição: oferta-se e divulga-se o livro físico em primeiro lugar e a versão digitalizada se mantém em plano B.

O que se está entendendo aqui é que "o livro impresso em papel é apenas uma ferramenta como qualquer outra, uma peça de tecnologia que tem pontos fortes e pontos fracos" (ibidem, p.390), e que *A lenda de Fausto* é um produto e um processo que não se iniciou e nem se encerrou com a publicação do romance. Todos os mídiuns do sistema dessa obra articulam diferentes fatores literários em ambos o polissistemas, como sintetizado a seguir.

Em resumo, a plataforma operacionaliza as conexões dos fatores literários do *fandom* e o livro articula os fatores do polissistema literário. É a publicação de um romance que dá a legitimação a esses produtores fãs e os chancela como autores, já que esse ainda é um pré-requisito para um espaço que valoriza a cultura impressa.

O zine é o produto que dá a metamorfose inicial de Ryoko-chan para Samila, que depois já passa a assinar com o nome de produtora do polissistema literário, não (somente) do *fandom*. O blog é esse cíbrido mercado, tanto para os consumidores que migraram do *fandom* como para os novos, que desconhecem o Nyah!, mas

Figura 4.7 – Mídiuns e fatores literários de *A lenda de Fausto*

Fonte: elaborado pela autora

interessam-se pelo mito fáustico, pelo homoerotismo, pela produção da literatura amapaense e outras razões que não sejam a prévia existência da fic.

A lenda de Fausto é, por essa ótica, "um jogo entre coisas que têm duração e as coisas que têm o efeito de estabilidade: os fluxos vs. os fixos" (Chieregatti, 2018, p.19). A fic é fluxo e o livro é fixo. Partindo dessa perspectiva, não há desmerecimento ou classificação inferior da importância da materialidade digital perante o físico. Nos fluxos também reside a literatura. O desafio de estudá-los deriva da dificuldade de arquivamento, documentação e descrição, porque esses fluxos

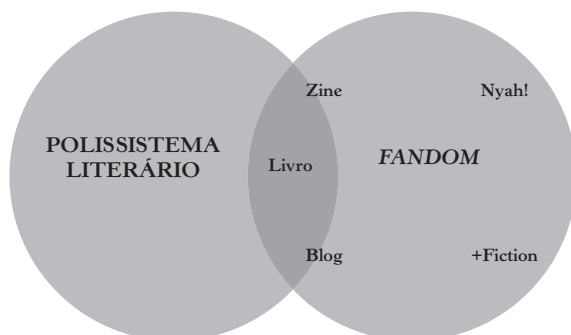
> são instáveis, mutáveis, estão em constante atualização e, dada a aceleração contemporânea, podem desaparecer em um piscar de olhos e serem substituídas por novas tecnologias; o livro, por sua vez, é um fixo, aquele que tem estabilidade [...]. Essa estabilidade se configura como necessária porque vivemos em uma era em que a palavra de ordem é mobilidade, então esses objetos com efeito de durabilidade e estabilidade funcionam como fixos estratégicos, isso porque os

> fixos são "os objetos materiais, isto é, aquilo que é concreto, material, que sofreu um processo de transformação ou criação humana e passou a adquirir uma função, um sentido" (Barbosa, 2014, p.2). Os fluxos, por sua vez, "são um resultado direto ou indireto das ações e atravessam ou se instalam nos fixos, modificando a sua significação. Portanto, *fixos e fluxos estão interligados, apesar de cumprirem papéis diferentes*. Estudar objetos editoriais é levar tudo isso em conta, é *refletir não apenas acerca do produto* (seja ele livro impresso, livro eletrônico, livro online...), *mas de seus processos e condições de produção,* que estão intrinsecamente relacionados aos diferentes modos de consumo. (Ribeiro, 2016; Salgado, 2013 apud Chieregatti, 2018, p.19, grifo nosso)

A coexistência, a interinfluência e até mesmo o incômodo – como mencionou Ribeiro (2016) – da cultura digital na cultura impressa é inescapável, a considerar a frequência e o volume dos encontros entre o polissistema literário com as redes de comunidades que estão produzindo em larga escala e de forma massiva nas plataformas de autopublicação, sejam elas exclusivamente dedicadas a fics ou não.

Apesar de tamanha confluência, no geral, os livros impressos não têm demonstrado nem refletido tanto essa convergência nas narrativas oriundas de outras realidades e materialidades. "Entre outras coisas, o que temos de reaprender, em primeiro lugar, devido ao novo que surge, é certamente o modo de pensar linear, progressivo e processual [...], isto é, o modo de pensar que se articula na escrita linear" (Flusser, 2010, p.225-6).

A imagem a seguir insere cada um dos mídiuns apresentados na pertença ao polissistema que mais dialoga com as especificidades de cada uma das materialidades que agrega ao sistema de *A lenda de Fausto*. As plataformas de autopublicação e o zine como mais direcionadas à lógica da cultura-fã, ao passo que o blog e o livro estão nesse híbrido de transferência do *fandom* e tensão com as instituições do polissistema literário.

Figura 4.8 – Mídiuns de *A lenda de Fausto* e polissistemas

Fonte: elaborado pela autora

Mais do que papéis diferentes, fluxos e fixos existem em polissistemas diferentes – que se contaminam em certos aspectos. Apesar da indissociabilidade entre ambos, na ocasião da fixação dos fluxos, abandonam-se todas as características desses protocolos de leitura em movimento que requisitam, como Chieregatti (2018) descreveu, um *savoir-faire* condizente com a instabilidade, a mutabilidade e os *updates* inerentes à torrente da experiência do consumo do fluxo, marcado pela narrativa multilinear, multimodal, multissequencial e multiplataforma.

4.3.2 O perfil da editora

Cada vez mais as casas editoriais, principalmente as independentes, têm investido em reforçar conceitos como o de bibliodiversidade[14], uma vez que o "mundo das pequenas editoras é, em si, muito

14 De acordo com Alves dos Santos (2017), o termo "bibliodiversidade" surgiu na América Latina e se difundiu durante a década de 1990 por meio da Aliança Internacional dos Editores Independentes. O conceito de bibliodiversidade, então, está atrelado à multiplicidade de expressões, formatos e culturas existentes, de forma a dar voz a grupos minoritários da sociedade e acessibilidade a uma variedade de produções editoriais. Nesse contexto, a Liga Brasileira de Editoras (LIBRE) foi criada em 2002 e tem por missão preservar a

diversificado" (Thompson, 2013, p.171). A referida diversidade se concentra em dois aspectos: o da produção e o de mercado. Aqui interessa, em particular, a diversidade de mercado, não somente dos livros que estão sendo *lançados*, mas os que estão sendo *notados, comprados e lidos* (ibidem, grifos do autor).

Para compreender o lugar de *A lenda de Fausto* no polissistema literário, também é necessário compreender identidade, valores, nichos e visões retratados no catálogo da Multifoco, posto que "se estamos falando em mundo editorial e que as editoras ocupam posições específicas e se relacionam com outras editoras dentro de um campo editorial, devemos (no mínimo) delimitar que mundo editorial é este" (Doretto, 2020, p.170), uma vez que, em editoras menores, a "pequenez lhes dá certo grau de liberdade e criatividade – elas podem [...] aventurar-se com livros não convencionais" (Thompson, 2013, p.178).

O jornal literário *Suplemento Pernambuco* divulgou a seguinte manchete a respeito da criação da editora de *A lenda de Fausto*, em 2008: "jovens criam a editora Multifoco, que publica *de graça autores desconhecidos em tiragens pequenas*". Esses jovens são Leonardo Simmer, Marcelo Pinho, Thiago França, Vitor Martins, João Amorim e Bruno Miranda, que

> gastaram R$ 500 para fazer a primeira edição. Os cem livros produzidos foram vendidos e a quantia investida quadriplicada. O lucro viria do giro, perceberam: o segredo era não ter material encalhado. *O diferencial em relação às outras editoras é oferecer o serviço de graça aos autores*, que levam uma comissão entre 5% e 15% por livro vendido[15] (grifo nosso).

bibliodiversidade no mercado editorial nacional por meio do fortalecimento da rede de editoras independentes.

15 Disponível em: https://suplementopernambuco.com.br/edi%C3%A7%C3%B5es-anteriores/69-mercado-editorial/745-jovens-criam-a-editora-multifoco-que-publica-de-graca-autores-desconhecidos-em-tiragens-pequenas.html.

De acordo com a *Folha de S. Paulo*[16] (2013), esse esquema se firmou por causa de um trabalho de conclusão de curso (TCC) em Jornalismo. Simmer desejava publicar o produto da pesquisa – uma revista especializada em polo aquático. Contudo, como o público interessado nesse tema é restrito, seria impraticável trabalhar com as tiragens padrão da maioria das editoras.

Em outra matéria, dessa vez do G1[17], um dos supracitados fundadores da editora carioca, Leonardo Simmer, concedeu uma entrevista veiculada no mesmo ano de publicação da primeira edição de *A lenda de Fausto* (2011), afirmando que "a vantagem da publicação independente é que ela apela a um *mercado diferente do das grandes editoras*. Apesar de menor e mais segmentado, este mercado é grande e *absorve bem novos escritores*" (grifo nosso).

Nesse sentido, como Simmer continuou a salientar na notícia, a Multifoco surge como uma editora especializada em impressões limitadas, porque esse modelo reduz "o risco de perder dinheiro com o lançamento e ainda tem retorno mais rápido do que as editoras que apostam em um único título".

Apesar de Samila não ser uma "nova escritora", *stricto sensu*, aos olhos do mercado editorial, seu trabalho era desconhecido e até então inédito além do *fandom*, mas com uma preexistência de um público já numeroso, engajado e fiel. A respeito da curadoria das obras, Simmer explicou que ocorre "uma avaliação superficial, mas conseguimos ver o que nos interessa. Se gostamos, bancamos a publicação".

Simmer finalizou a matéria do G1 dizendo que a seleção dá preferência a "trabalhos feitos com seriedade e bem apresentados, mas não temos critérios tão rigorosos quanto as editoras grandes". Deduz-se, portanto, que quatro fatores principais levaram ao aceite de *A lenda de Fausto* por parte da Multifoco:

---

16 Disponível em: https://m.folha.uol.com.br/mercado/2013/06/1300160-pequenas-editoras-se-viabilizam-com-baixas-tiragens.shtml?cmpid=menupe.

17 Disponível em: http://g1.globo.com/bienal-do-livro/rio/2011/noticia/2011/09/esperar-editora-e-utopico-diz-autor-recordista-em-livros-publicados.html.

a) contato prévio da produtora com a editora por meio do lançamento da *Sinistro! 2* na Bienal;
b) texto condizente com os filtros de avaliação de originais;
c) necessidade de expansão do catálogo (a Multifoco possuía somente três anos de atividade);
d) probabilidade de haver uma audiência prévia, ou uma "plataforma" (Thompson, 2013).

No entanto, em 2014, seis anos depois de sua abertura, a Multifoco já apresentava sinais de crescimento, posto que passou a oferecer uma expansão dessa ideia inicial de tiragens com poucos exemplares, ou sob demanda, adotando um regime de trabalho que conseguia lidar com números maiores:

> A Editora Multifoco possui um modelo de publicação *flexível* e sustentável. Com isso, viabilizamos de forma única no mercado *desde projetos pequenos* (ex: autores iniciantes ou livros para públicos segmentados) *até projetos que demandem maior estrutura* de atendimento, divulgação e distribuição.
>
> *Ideal tanto para autores iniciantes quanto experientes* no mercado editorial[18] (grifo nosso).

Em um post datado de 2018, o site oficial da editora descreve que a missão da Multifoco é "*democratizar* o acesso à publicação, tornando *mais fácil* e seguro para autores, editores e profissionais do livro em geral fazerem parte do mercado editorial"[19] (grifo nosso). Esse texto coincide com a fala de Samila sobre a rapidez e descomplicação no processo de publicação. Além disso, no mesmo site existe um tópico específico sobre prazos, onde consta a informação de que a média de duração de todos os trâmites é de cerca de três meses.

---

18 Disponível em: https://editoramultifoco.com.br/sobre-nos/.

19 Disponível em: https://multifocohelp.zendesk.com/hc/pt-br/articles/115009904247-Miss%C3%A3o-Multifoco.

Tendo em mente que "o sucesso comercial geralmente ser uma preocupação secundária dá às pequenas editoras *espaço para experimentação com o que poderia ser visto como livros menores*[20]*, mais marginais e exóticos*, o que as grandes editoras provavelmente não fazem" (Thompson, 2013, p.176, grifo nosso), a Multifoco segue essa lógica adotada por editoras independentes e constrói um *ethos* com sócios jovens que priorizam a diversidade e o experimentalismo, nesse papel de resistência perante as corporativas que dominam o cerne do mercado, buscando obras não convencionais que sejam, sim, comerciais, simultaneamente. A página do Facebook da editora, na aba "sobre", apresenta o seguinte preâmbulo:

> Qual é o papel do livro atualmente? O mesmo de sempre. Levar informação e conteúdo às pessoas. *Seja ele um livro de papel, um e-book* ou em que formato for. E este é o papel da Editora Multifoco. Gerenciar, de forma eficiente e inteligente, o conteúdo. Seja ele literário ou fonográfico. Nos seus *mais diversos formatos*. Unindo, de forma direta, autores e leitores, artistas e ouvintes.
>
> *Um novo olhar sobre o mercado. Mostrando que é possível fazer diferente*[21] (grifo nosso).

Esse breve texto de apresentação praticamente reforça a postura inovadora e ousada, a favor da heterogeneidade e com um elemento extra, que dá conta da literatura em múltiplas materialidades. Já a conta da editora no Instagram, criada em 2018, dialoga com essa mesma proposta relatada no Facebook:

20 O termo "livro menor" é bastante problemático porque perpetua uma visão elitista entre boa/alta e má/baixa literatura. No entanto, mantivemos a citação por acreditar que ela ilustra bem a visão da diferença de perspectiva que o próprio mercado editorial mantém na escolha da montagem dos catálogos.

21 Disponível em: https://web.facebook.com/editoramultifoco/about/?ref=page_internal.

Figura 4.9 – Perfil da Editora Multifoco no Instagram

Fonte: elaborada pela autora[22]

O discurso pró-diversidade é confirmado e reforçado desde o nome escolhido para intitular a editora até o detalhamento em todas as plataformas de redes sociais. Tanto pelos enunciados (que propõem a "revolução do mercado" com esse "catálogo mais diverso do país"), quanto na mudança do imagotipo (que é em preto e branco, mas para o mês do orgulho LGBTQIA+ foi adaptado para essa versão com as cores do arco-íris), como nos eventos organizados[23], é perceptível um comprometimento com pautas sociais relevantes.

---

22 Disponível em: http://www.instagram.com/edmultifoco.

23 Ao checar a programação do estande da Multifoco na Bienal de 2017, oficinas literárias como as de "Escrita *Queer*", de Thayz Athayde, "Criando zines para sair com um pedaço de si nas mãos", de Camila Olivia-Melo e "A primeira

A média da Multifoco, em 2014, era de 50 títulos novos por mês, por meio da fragmentação em selos variados. Muniz Jr. apud Doretto (2020) afirma que o eixo sudestino responde por quase metade da produção editorial nacional e, nessa divisão, São Paulo comanda o mercado dos livros didáticos (LD) e o Rio de Janeiro – onde a Multifoco possui residência – enfatiza ficção e não ficção best-seller. Um post de 2017 especifica o número de selos que a Multifoco possui, que são separados entre "disponíveis para qualquer editor" e "de uso restrito":

Figura 4.10 – Selos da Editora Multifoco

Fonte: site oficial da editora[24]

De acordo com a editora, esses usos restritos variam e dependem da curadoria do livro e necessitam da permissão dos responsáveis pelas marcas com direção independente, mas o produtor pode optar por encaminhar obras para os corpos editoriais específicos dos selos. Os selos de uso geral são os seguintes:

página perfeita", de Raphael Montes, produtor de romances policiais e premiado pelo Jabuti, como será discutido logo, sinalizam quais os tipos de autores, temáticas e públicos que interessam à editora.

24 Disponível em: https://editoramultifoco.com.br/selos/.

Multifoco – Selo principal, com obras selecionadas: publicações acadêmicas e *títulos de maior projeção comercial e/ou literária*, de forma a enriquecer o catálogo e valorizar a marca.

Birrumba – Literatura comercial, não ficção não acadêmica (autoajuda, religioso, inspiracional, esotérico, aprimoramento pessoal...) e obras que não se encaixem na linha editorial do selo principal, Multifoco.

Multifoco Música – Não ficção sobre música.

Minifoco – Obras para a primeira infância, em edições especiais, ilustradas [...].

Mil Palavras – Autopublicação. Obras publicadas por meio da contratação de serviços editoriais e gráficos.

Ou seja: o selo Minifoco publica apenas obras para a primeira infância; o selo Multifoco Música, apenas não ficção sobre música; e o selo Mil Palavras, apenas de autores não aprovados em nossa avaliação de risco que optem pela autopublicação via contratação de pacotes de serviços.

Já os selos Multifoco e Birrumba publicam obras de todos os gêneros textuais (os selos baseados em gênero textual foram todos descontinuados e condensados nos selos Multifoco e Birrumba). A escolha entre um e outro depende dos seguintes critérios:

1. obras acadêmicas serão preferencialmente publicadas pelo selo Multifoco, a não ser que seja identificada relevância abaixo da média;

2. obras de qualidade literária ou perspectiva comercial acima da média, que valorizem a marca Multifoco, também devem ser publicadas por este selo;

3. obras, literárias ou não, de expressão regular devem ser publicadas pelo selo Birrumba;

4. obras de não ficção não acadêmica (autoajuda, religioso, inspiracional, esotérico, aprimoramento pessoal...) devem ser publicadas pelo selo Birrumba[25] (grifo nosso).

---

25 Disponível em: https://multifocohelp.zendesk.com/hc/pt-br/articles/115003552951-Selos-dispon%C3%ADveis-para-uso-de-qualquer-editor.

A lenda de Fausto foi lançado por meio de um selo de uso restrito, o *Anthology*. No entanto, o livro se inseriria em algumas outras opções, como o Plural ou até mesmo o Birrumba e o Multifoco, a julgar pelo alcance que a obra acabou atingindo. A lista a seguir enumera e especifica a função dos demais selos:

- Ágora21 – Publicações jurídicas.
- Drible de Letra – Literatura futebolística.
- Macabéa Edições – Publicações literárias e acadêmicas de mulheres sobre mulheres.
- NotaTerapia – Poesia, ficção, memória, história e psicologia.
- *Plural – Literatura LGBT.*
- *Anthology – Antologias.*
- Baobá – Produções sobre relações familiares e culturais, com destaque para àquelas que se referem a crianças, suas vidas, culturas e relações com outros.
- Palavroando – Poesia, prosa, ensaio, peças de teatro e teoria da arte – de alto nível artístico e teor experimental.
- Örö Edições – Publicações de escritoras e escritores negros, exclusivamente[26] (grifo nosso).

Apesar da obra se encaixar em outras alternativas de selo, o *Anthology* foi selecionado porque a ponte entre Samila e a Multifoco foi operacionalizada por Mônica Sicuro e Frodo Oliveira, o organizador da antologia da qual ela já havia participado. Foi com *Anthology* que Samila estreou na *Sinistro! 2*, teve acesso à editora e apresentou o manuscrito.

Desse modo, contando brevemente o histórico e o perfil da editora, o contato com a produtora, bem como o perfil e a visão de mercado, ficou mais evidente que *A lenda de Fausto* foi abarcada pela Multifoco ainda em um momento de pós-inauguração, quando a editora estava bastante aberta a buscar produtores, especialmente se já houvesse contatos prévios, sendo publicada por um selo que

26 Disponível em: https://multifocohelp.zendesk.com/hc/pt-br/articles/115003552991-Selos-de-uso-restrito.

não era específico para a temática do *yaoi* e cuja responsabilidade de operacionalização local ficou por conta de Samila, como ela conta:

> Foram vendas expressivas para o tamanho da editora, *eu sei que eu fui uma das autoras da editora que mais vendeu*, só que foram vendas localizadas e feitas por mim, porque a distribuição da editora era muito ruim. Então, no geral, era eu que comprava e distribuía os livros, vendia pela *internet*, enviava pelos Correios, então o *meu público foi basicamente o público que já conhecia, me conhecia das fanfics, e foi para eles que eu vendi*. Então, se você fosse nas grandes livrarias, em [...] grandes cadeias de livrarias, você não encontrava. Ele não foi distribuído dessa forma, então a venda foi, acho que 90%, [...] eu que fiz (grifo nosso).

O site da editora esclarece que "para lançamentos em cidades sem representantes, a Multifoco envia os livros diretamente para o autor, que fica responsável pela organização do evento de lançamento"[27]. O fato de toda a logística de divulgação e venda ter ficado por conta da produtora possui um impacto fulcral, já que "consumidores irão às livrarias e portanto, seu livro deve estar lá, bem na frente da loja, para que eles possam encontrá-lo facilmente, pegá-lo e comprá-lo. [...] Se seu livro não está na mesa de frente da livraria, com a capa [...] visível, [...] perde-se esse impulso de compra" (Thompson, 2013, p.280-1).

Mesmo sem o impulso de compra facilitado pelo destaque visual na visita a uma livraria, as vendas de *A lenda de Fausto* foram surpreendentemente positivas, mas concentradas na figura da produtora, que não terceirizou à editora a responsabilidade de gerência por uma série de situações, dentre as quais um dos maiores problemas se deu graças aos fretes elevados por unidade para a região Norte.

---

27 Disponível em: https://multifocohelp.zendesk.com/hc/pt-br/articles/218569387-Como-lan%C3%A7ar-meu-livro-em-cidades-sem-representantes-Multifoco-.

Comprar diretamente do produtor abrevia distâncias e minimiza mais essa despesa, na maioria das vezes.

De qualquer maneira, essa decisão enfatizou a figura de Samila no cerne das parcerias, contato de vendas, o que favoreceu que o *fandom* já estabelecido migrasse e consumisse o produto livro físico porque já havia uma relação consolidada de legitimação preexistente. Como afirma Flusser (2010, p.68): "estou ali para me dirigir aos receptores que estão ao meu alcance, ao contrário de me dirigir a todas as pessoas. [...] Ao alcance de quem escreve estão apenas os receptores com quem ele compartilha canais de transmissão por meio de seus textos".

A priori, o público do *fandom* já existia. Com a manutenção desses canais de transmissão (plataformas, fóruns), ele continuou consumindo a narrativa e se expandiu. Os consumidores de um polissistema se mantiveram no outro e, somados a essa nova existência e canais/mídiuns adicionais (zine, blog), outros consumidores surgiram simultaneamente, agregando-se à audiência antiga.

Mas o *fandom* não é somente um esforço de marketing online, como é frequentemente encarado pelo mercado editorial. Não é um ambiente de treino onde produtores de fic aguardam ansiosamente para serem descobertos por um caça-talentos e não é só uma maneira recente de captação de leitores de determinado livro. É um polissistema que funciona a partir de uma rede de relações, fatores, agentes literários e uma lógica própria. Não é pura e simplesmente um grupo potencial de consumidores em stand-by, perdidos e se conformando com a leitura de algo na internet enquanto esperam que essa leitura venha necessariamente a se tornar uma obra impressa no futuro. O *fandom* existe antes e existirá depois disso.

4.3.3 Fic, romance de gênero ou romance de entretenimento?

A lenda de Fausto tornou-se livro, contudo, existem as outras duas histórias relacionadas à fic central (*Relatos da queda* e *O trilo do*

diabo). Ao ser questionada a respeito de futuras continuações possíveis e expansões/mudanças no volume impresso na nova edição, Samila esclarece:

> São histórias que eu pretendo terminar. Só que como eu estou tentando pensar, tentando realizar essa *nova edição de A lenda de Fausto*, em que haverá algumas *alterações* (até para deixar mais coerente), isso também vai influenciar tanto em *O trilo do diabo* quanto no *Relatos da queda* e a ideia é, realmente, *lançar como se fosse uma trilogia; lançar todos, se possível, como livros físicos, senão, pelo menos, nas plataformas digitais*. Mas eu quero muito, e eu jamais desisti deles, porque eu tenho muito apreço pelas histórias (grifo nosso).

Na passagem para o mercado editorial, a obra de Samila foi categorizada no catálogo da Multifoco como pertencente aos gêneros "Erótico, Fantasia, Ficção, LGBT, Romance, Suspense"[28], ou seja, nessa transferência, nomenclaturas pertencentes ao universo fã como *darkfic* ou *yaoi* foram adaptadas para que o livro fosse enquadrado no que se pode chamar de "romance de gênero" e é preciso compreender o lugar desse repertório em relação ao polissistema literário brasileiro.

Muito recentemente, mais especificamente em 2020, um dos mais tradicionais prêmios da literatura brasileira, o já mencionado Jabuti (atuante desde 1959), inaugurou em sua 62ª edição uma nova categoria, diferenciando o que o edital chamou de "romance literário" e "romance de entretenimento". O regulamento de 2021[29] manteve a divisão do último ano, conceituando o perfil desse tipo de obra:

---

28 Disponível em: https://editoramultifoco.com.br/loja/product/a-lenda-de-fausto/.

29 Disponível em: https://www.premiojabuti.com.br/REGULAMENTO-PREMIO-JABUTI-2021.pdf.

> 3.7 ROMANCE DE ENTRETENIMENTO
>
> Literatura ficcional em prosa, geralmente longa, cujo enredo se desenvolva relacionando personagens num espaço-tempo. Podem ser inscritas obras de *ficção científica, policial, terror, romance sentimental/de amor, erótico, humor, suspense, aventura, fantasia*, entre outros. O júri desta categoria avaliará as qualidades do enredo, privilegiando o conteúdo, a trama (grifo nosso).

A principal marca que distingue romance literário e de entretenimento, para o certame, é que o primeiro privilegia a forma, "a arte literária", como especifica o edital, e o segundo atenta-se ao conteúdo, ao enredo desenvolvido dentro de um repertório estabelecido. A curadoria do Jabuti justificou a escolha da etiqueta "romance de entretenimento":

> A respeito da nomenclatura adotada, [...] o termo "romance de gênero" [...] poderia provocar estranhamento entre o público brasileiro [...]. Apesar de a expressão derivar do inglês e ser usual na literatura norte-americana, na língua portuguesa não contamos com a distinção entre "*gender*" para se referir ao masculino ou feminino e "*genre*" para falar de tipo. Assim, a expressão poderia gerar ambiguidade [...] e não ser devidamente compreendida.
>
> Outra opção, o termo "romance comercial" poderia soar pejorativo [...]. De fato, o termo "literatura comercial" muitas vezes é empregado [...] para se referir a livros de qualidade literária duvidosa. (Mai, 2021, p.172)

O rótulo escolhido soa pejorativo de qualquer forma, porque impõe um *apartheid*, como se entretenimento não pudesse priorizar a arte literária e como se a "literatura de proposta" não pudesse entreter, simultaneamente. Mas o cerne da questão é que "não é possível julgar uma literatura como melhor ou pior que outra; elas apenas circulam em esferas literárias diferentes, contando com maior ou menor receptividade de acordo com o público que as

recebe" (ibidem, p.176). São repertórios diferentes que atingem nichos diferentes.

Ainda assim, é importante que esse estereótipo tenha sido criado, pois mostra como romances de gênero vêm ganhando espaço e notoriedade. O livro vencedor de 2020 foi *Uma mulher no escuro*, de Raphael Montes, lançado pela Companhia das Letras.

Raphael Montes é um escritor e roteirista[30] carioca que também tem história no *fandom*. Na adolescência, produzia fics com personagens da obra de Agatha Christie em uma comunidade do extinto Orkut. Mas sua estreia no mercado editorial se deu mais especificamente pela Editora Multifoco.

Em 2009, Montes publicou primeiramente o conto "A professora" na antologia intitulada *Assassinos S/A: contos policiais brasileiros*, cuja organização foi feita por Frodo Oliveira e Jana Lauxen e, em seguida, no mesmo ano, teve outra participação em uma segunda antologia da Multifoco, *Beco do crime*, organizada novamente por Frodo Oliveira (e André Esteves), a mesma pessoa responsável pela edição da coletânea de horror em que Samila estreou.

O lançamento do primeiro livro solo veio em 2010: *Suicidas* (editora Benvirá) foi finalista dos prêmios Benvirá de Literatura (2010), Machado de Assis (2012), Biblioteca Nacional e do São Paulo de Literatura (2013). Essa visibilidade oriunda da boa colocação em tantos prêmios despertou o interesse da Companhia das Letras. Por isso, *Suicidas* foi republicado em 2017, em nova edição pela atual editora, teve os direitos para cinema vendidos e uma adaptação para o teatro.

Além do relançamento de *Suicidas*, a Companhia das Letras publicou *Dias perfeitos* (2014), traduzido em vinte e dois países. Assim como o primeiro livro, essa obra também teve os direitos para cinema vendidos e uma adaptação para o teatro. Em seguida veio *O vilarejo* (2015), "um romance *fix-up* de terror que fez grande sucesso entre o público jovem e mereceu comparações com Stephen

---

30 Um de seus trabalhos mais conhecidos é *Bom dia, Verônica*, série do catálogo da Netflix.

King"[31], e *Jantar secreto* (2016), que figurou na lista de mais vendidos no mês em que chegou às prateleiras.

Apesar de toda essa trajetória de escrita desde os 13 anos, do *fandom* à Multifoco, a biografia do site oficial aponta que Raphael iniciou a carreira aos 18 anos e cita outras obras, "como na *Playboy* ("Viúva Negra") e na prestigiada revista americana *Ellery Queen's Mystery Magazine*"[32].

A biografia de Montes é, coincidentemente, semelhante à de Samila em muitos pontos. Uma das diferenças, entretanto, foi que com a "profissionalização" de seu ofício, Raphael não continuou suas atividades no *fandom* de Agatha Christie. O produtor, então, inicialmente reconhecido nas redes sociais do início dos anos 2000 por causa das fics da "dama do crime", destacou-se no mercado editorial no nicho de romance policial, a ponto de ganhar a primeira premiação da categoria que foi adicionada ao Jabuti.

Outra diferença é o fato de que a visibilidade veio por meio de prêmios e pelo contrato de exclusividade estabelecido com uma corporativa do tamanho da Companhia das Letras. Cabe questionar como essas novas propensões e interesses das grandes editoras foram um fator decisivo na criação e acréscimo de uma nova gama de categorias anualmente, como foi o caso do adendo pontual das categorias de "romance de entretenimento" ou "livro infantil digital" (criada em 2015 e extinta em 2016). Em um artigo de opinião da revista *Veja*, intitulado "Literatura ou Entretenimento?", Rafael faz um exercício de autoanálise a respeito da nomenclatura "romance de entretenimento":

> Não é de hoje que críticos, curadores, escritores e leitores fazem uma divisão entre "literatura" e "entretenimento". A mim,

---

31 A Companhia das Letras possui o selo Suma, especializado em terror, *sci-fi* e fantasia, responsável por trazer nomes como Stephen King e George R. R. Martin (*Game of Thrones*) para o Brasil. A Suma, mesma "casa" de Stephen King traduzido, publicou *O vilarejo*, o que pode ter fortalecido o discurso da comparação entre ambos. As demais obras de Raphael foram lançadas pelo selo principal.

32 Disponível em: https://www.raphaelmontes.com.br/bio.

> a separação sempre soou descabida. Digo isso porque, se de um lado temos o "romance de entretenimento", é de se supor que na outra categoria disputem os "romances de aborrecimento", aqueles dedicados a arrancar bocejos do leitor, deixá-lo impaciente ou de saco cheio. [...] Em sentido oposto, se consideramos a categoria "romance literário", temos a clara impressão de que os romances que entretêm não são (nem podem ser) literatura. [...] Afinal, o bom romance deve ser literatura e entretenimento. (Montes, 2020)

Essa divisão entre literatura e entretenimento reitera a separação entre classificações como alta e baixa cultura, forma e conteúdo, cultura de massa e erudita, e paradoxos que já foram parcialmente rebatidos e desconstruídos em obras como *Apocalípticos e integrados*, de Umberto Eco (1967), ou *Para uma literatura brasileira de entretenimento*, de José Paulo Paes (1990). Em uma entrevista à *Folha de S. Paulo,* concedida cinco anos após a publicação do supracitado ensaio, o intelectual brasileiro identifica, resumidamente:

> Existe uma literatura de proposta e uma literatura de entretenimento. Essa literatura de proposta, apesar da diluição dos gêneros que é típica da modernidade, tem gêneros definidos: ela pode ser prosa de ficção, pode ser poesia, pode ser teatro. A literatura de entretenimento também tem os seus gêneros. Pode ser literatura infantil, de aventura, policial, fantástica. O que está em questão não é bem a quantidade de leitores, mas sim o tipo de entretenimento que se oferece a eles. [...] A literatura de entretenimento exige que o escritor seja competente dentro de seu gênero. A literatura de proposta exige que ele seja inventor, senão não seria uma literatura de proposta, mas de diluição de proposta. Na literatura de entretenimento, a margem de invenção é menor, porque o autor lida com mais convenções, com uma certa tradição que costuma ser respeitada. A inovação, quando há, deve ser discreta para não perturbar os hábitos digestivos do leitor. E eu vejo que há agora mais gente tentando uma literatura desse tipo. Antes, todo escritor queria entrar para a Academia Brasileira de Letras e figurar nos dicionários

de história literária. Hoje já há autores que se preocupam em chegar ao público. (Couto, 1995)

Paes (1990) diagnostica que, dentre outros fatores, o problema da "literatura de entretenimento" no país ocorre por causa do olhar anacrônico da crítica, que ainda prioriza um tom mais erudito nas obras, somado ao fato de que os livros não são a única fonte de entretenimento porque passaram a coabitar os veículos de comunicação em massa, como a televisão (e agora a internet). Paes (1990), em conclusão, critica a imposição de leitura de obras consideradas clássicos na escola, pois crê que o entretenimento seria a base da existência de uma cultura de proposta, e a literatura, ao assumir-se compulsória, perde a atratividade.

Como verticalizar o que é horizontal? Como ascender, se não há desnível? Como separar o que não é, necessariamente, dicotômico? Quando se exibe a "literatura de entretenimento" como "base", entende-se que existe um topo, um degrau mais elevado (a tal da "literatura de proposta"). Sempre fica subentendido, mesmo quando existe um discurso de aceitação, que o consumidor de *Harry Potter* um dia "desperte" e passe a ler sobre as lendas do ciclo arturiano, por exemplo, quando ambas as obras alimentam o arquivo da literatura sobre bruxaria e magia, como debatido previamente.

A lenda de Fausto é uma fic *yaoi*, mas tem como ponto de partida um mito que foi abordado por Marlowe, Goethe e Thomas Mann e possui uma gama de personagens bíblicos. Além disso, o homoerotismo é uma temática constante em obras tidas como leitura obrigatória, como em *O bom crioulo*, de Adolfo Caminha. Essa prerrogativa não é uma exclusividade estilística de Samila/Ryoko. Como já foi bastante discutido, o *fandom* frequentemente mescla o que é amplamente considerado como "clássico" com cultura *pop*, vide os exemplos de histórias que dialogam com Machado de Assis e o caso do próprio Raphael, que se destacou pelas narrativas que evocavam o universo ficcional de uma escritora britânica que é referência mundial no tangente ao romance policial.

Nesse panorama, o próprio Raphael Montes (2020) ponderou que os livros finalistas "são escolhidos por um corpo de jurados elitista, que revira os olhos diante de uma narrativa policial, de terror, de humor, de ficção científica ou de fantasia". De fato, o Jabuti, em mais de sessenta anos, nunca havia entregado o troféu a nenhuma obra do tipo, e a descrição do site do Jabuti esclarece, justamente, que "a motivação dessa mudança foi *possibilitar que obras dos gêneros* policial, fantasia e ficção científica, entre outros, também *recebessem o selo de qualidade* do Jabuti"[33] (grifo nosso).

Parece, portanto, que "o Prêmio Jabuti se mostra sensível à atual onda renovadora da literatura brasileira contemporânea, conferindo notoriedade a um gênero que ainda é visto com ressalvas e que permanece à margem de muitos prêmios literários" (Mai, 2021, p.176). Essa abertura é um indício que favorece que as editoras sejam mais incentivadas a repensar o formato impresso e a investir em novas formas de se produzir literatura (Pacheco, 2020), no processo já descrito de apropriação de polissistemas considerados "periféricos" com um público cativo:

> [...] a tradição estabelece as obras e autores que formam o cânone brasileiro e que influenciam o que se entende/aceita como padrão nesse sistema. Contudo, também funciona como argumento a ser seguido ou rejeitado por aqueles que promoverão a continuidade literária, num movimento semelhante ao da própria história da literatura e das gerações literárias. Esse parece ser o caso com o qual nos defrontamos. Ao lado de um paradigma estabelecido, temos um conjunto de escritores cujos temas e questões propostas relacionam-se com os interesses da cultura nacional do momento – e que não necessariamente vão seguir esse paradigma (grifo nosso).

A lenda de Fausto é mais um dos exemplos de um objeto que alcançou legitimação dentro do *fandom* ao mobilizar diferentes fatores que consagraram Samila/Ryoko. O livro é mais um desses tantos

33 Disponível em: https://www.premiojabuti.com.br/historia/.

fatores e por meio dele instituiu-se a inserção da produtora no polissistema literário, levando o romance a ter uma circulação para novos públicos (além dos fãs, que permaneceram consumindo o impresso) que desconhecem a origem da obra como uma fic.

Isso demonstra que "o que é válido [...] é não desprezar o que já está consagrado, mas também não desconsiderar as novas correntes, afinal elas chegam ao mercado com muito fôlego e trazem consigo uma *comunidade de leitores cada vez mais numerosa e engajada* com seus autores" (Mai, 2021, p.176, grifo nosso). Nesse mesmo sentido, Samila confirma:

> *Apesar de ter publicado o livro, eu continuo presente no universo fanfiction. Lá está minha paixão*, pois foi lá que eu comecei e é [...] dali que *a maior parte dos leitores me conheceu*. As pessoas leem minhas fanfics e se interessam por minha escrita e, por sua vez, acabam por descobrir que tenho dois livros publicados. (Haseo, 2014, grifo nosso)

Essa dialética de interferência e interdependência entre os polissistemas demonstra uma "dinâmica na qual alguns participantes estão implicados mais profundamente do que outros, mas nenhum está excluído", pois os efeitos reverberam em uma "linha de força que estrutura um campo magnético" (Thompson, 2013, p.320-1). As disputas pelo poder e a hegemonia no centro do polissistema literário existem, mas "o jogo está mudando" (ibidem, p.441). Mai (2021, p.176) sintetiza essa cinesia:

> [...] entre os anos 1930 e 1960 no Brasil, por exemplo, predominou a literatura social e de cunho regionalista; já entre 1970 e 1980, a tendência era a exposição dos dramas políticos decorrentes da ditadura militar e da repressão político-ideológica; os textos produzidos em décadas mais recentes, por sua vez, mostraram-se menos engajados e mais globalizados, como a autoficção e o memorialismo (fictício ou não). Poderíamos aventar, então, *se no momento atual o romance de entretenimento é que estaria se inscrevendo no sistema literário do país.* (grifo nosso)

A desestabilização imposta pela pressão e força do(s) *fandom*(s) no mercado editorial é característica da fluidez tratada por Even-Zohar (2017) sobre o encontro entre polissistemas. A crítica também deve se ocupar de mostrar como o jogo está mudando, como tais regras não são mais tão fixas e vêm sendo redefinidas pela ótica da interferência emergente do *fandom* nas formas tradicionais de consumo literário, movimentando o mercado editorial em direção a produções surgidas no seio da era digital e nos polissistemas organizados por meio dessa técnica, inserindo nas instituições literárias mais tradicionais como o Jabuti olhares que considerem outras manifestações e materialidades, ainda que por causa da pressão de grandes corporativas.

Considerações iminentes

> Com o passar do tempo, quando a publicação e o reconhecimento transformam esses gestos de prescindência em atos literários, em parte da história da literatura, tornam patente o papel das editoras, dos críticos, dos movimentos culturais e sociais, em suma, das mediações que acabam se mostrando, mais cedo ou mais tarde, como *parte da obra, entendida não como objeto, mas como processo.* (Canclini, 2016, p.94, grifo nosso)

Esta é uma pesquisa sobre processos (e sobre *funcionamentos*). Por isso, pedimos licença para chamar esse epílogo de "iminente" (ibidem), por entender que não é um final; ele ficará em aberto e é apenas uma pausa para o devir do que este trabalho poderá vir a ser: que ele componha, então, o arquivo do que se fala sobre *fanfiction* no Brasil, que seja parte desse polissistema, que seja refutado, ampliado, rebatido, aprimorado.

Assim como *A lenda de Fausto*, a crítica literária, quase como metalinguagem, também é processo: engloba a busca de um caminho teórico-metodológico, capítulos reescritos, reorganização da disposição dos conteúdos, momentos de crise de produtividade entretecidos pela síndrome da página em branco, desânimo e epifanias. Esta pesquisa, assim como *A lenda de Fausto*, também é

um jogo entre fluxos e fixos. Tudo isso compõe o que este texto se tornou. Nesse processo, muitas perguntas surgiram. Mais perguntas do que respostas.

Na trajetória de investigação a tantas perguntas, no primeiro capítulo, foi possível estabelecer, como pressuposto epistemológico, que os *fandoms* são polissistemas de cultura cuja existência se consolida com a missão de romper com a passividade no consumo da arte. Utilizando como base a teoria de Even-Zohar (2013), foram diagnosticadas equivalências entre os papéis que fãs exercem em relação aos fatores literários que desencadeiam as mediações que são, como disse Canclini (2016), parte do objeto, não apenas o "entorno" dele.

No segundo capítulo, viu-se que fãs sempre agiram na clandestinidade das revistas trocadas em pequenos ciclos de amizade. O surgimento do *fandom* precede a internet. A diferença é que, agora, nativos da cultura digital, com o *boom* de certa facilidade de acesso e a realidade do borramento das fronteiras geográficas proporcionada pela tecnologia, passaram a interagir na *world wide web* e a ganhar maior visibilidade ao transgredir o silêncio do leitor ideal para colocar em xeque aquilo que lhes era transmitido, criando uma rede de relações pautada na dualidade manutenção versus transformação dos conteúdos produzidos pelas grandes franquias, que se viram encurraladas por essas práticas e tiveram que ceder a ponto de inserir planejamentos de uso da mão de obra dos fãs a seu favor, no intuito de mantê-los engajados a participar, porém de uma forma controlada que atenda aos interesses da indústria.

A consequência da origem desse polissistema caracterizado pela retomada é a elaboração de um segundo repertório que é diretamente influenciado pelos repertórios de outros polissistemas de cultura. Fãs importam termos, modelos e convenções de polissistemas já estabilizados e devolvem a eles um repertório remixado. É nesse ponto que tudo converge (mas não de forma pacífica): cultura-fã, cultura participativa, cultura impressa, cultura digital.

E é nesse ponto, também, que a *fanfiction* se configura como literatura arcôntica e se apropria dela: *A lenda de Fausto* busca um mito da cultura impressa, estilos como o gótico, enfim, repertórios

do polissistema literário, leva-os até outra rede de relações que talvez não chegasse a conhecer essas referências devido à base de práticas de leitura distintas, e transita entre ambos os polissistemas, expandindo-os a outros consumidores. Percebeu-se, depois, que o repertório do *fandom* carrega uma normatização de técnicas próprias de ressignificação, e o BL/*yaoi* possui regras deveras estabelecidas. *A lenda de Fausto* obedece a uma estética tradicional e convencional para esse nicho de fãs.

A transferência desse repertório de volta ao polissistema literário gerou uma migração dos consumidores da fic para serem consumidores do livro, havendo um processo de simultânea manutenção e ampliação do público da obra. As legitimidades de *A lenda de Fausto* em polissistemas plurais ocorreram pela articulação e pelo movimento de fatores literários variados, particulares a cada um desses espaços, e a materialidade é um fator determinante nesses movimentos, pois é um dos principais canais que possibilita essa transferência. Os mídiuns da obra são determinantes para a compreensão do funcionamento dos polissistemas aos quais ela pertence.

O terceiro capítulo apresentou esses mídiuns. Percebeu-se que, no *fandom*, o sistema *A lenda de Fausto* é construído por princípios como a autoria coletiva, em que a criação a partir da utilização de Samila como material-fonte foi encorajada. Todavia, todo o movimento de reverberação da fic e os trabalhos arcônticos sobre a obra não são transferidos para o polissistema literário. O copyright, que ainda não teve sua legislação atualizada, impede a cópia e a reprodução sem prévia autorização da autora. É algo que contrasta com os pressupostos de produção do *fandom*.

Esse foi um dos tópicos de tensão diagnosticados: como os mídiuns são tecnoculturais, a plataforma não é somente uma plataforma, o blog não é só um blog, o zine não é só um zine e o livro não é somente um livro. Eles refletem ideologias que evidenciam as dicotomias entre a cultura impressa e a cultura digital, bem como impactam a própria criação das obras e sua existência, além de se constituírem como fatores literários diferentes nos polissistemas aos quais pertencem.

Nessa movimentação de mídiuns, entendeu-se que a materialidade age atravessando todos os fatores literários e assumindo, principalmente, os papéis de instituição e mercado. Existe um jogo entre efemeridade e permanência, entre obsolescência e registro duradouro. *A lenda de Fausto* é um processo que transita entre polissistemas e diferentes raciocínios tecnoculturais mediados pelas várias formalizações materiais do objeto.

Ao longo dessas páginas, tentou-se demonstrar que existem outros produtos que compõem *A lenda de Fausto*, que vão muito além do livro. É refutável considerar apenas a obra impressa como produto, mas sim todo o acontecimento ocorrido na plataforma, no blog e no zine, bem como a dinâmica de relações nascidas por meio do *fandom*, pois são fenômenos literários observáveis em polissistemas que se entrecruzam. No entanto, não somente aquilo que foi elaborado por Samila/Ryoko pode ser interpretado como produto, pois é necessário abarcar, também, os outros produtos que foram somados à obra e que foram intervenções de outros usuários (produtores de fics e *fanarts*).

Observando o sistema *A lenda de Fausto* com um olhar de imanência, o texto que saiu da plataforma de autopublicação para o livro impresso não somente teve uma circulação diferente em todos os mídiuns envolvidos, haja vista que eles também compuseram a coesão da obra como um "sistema dentro de sistemas", em que cada materialidade não permaneceu mais sendo o mesmo texto, posto que as experimentações com para/hipertextos e multimodalidade (por meio das trilhas sonoras, vídeos e imagens *linkadas*) foram apagadas e omitidas na passagem para o códex em sua formalização material (Flusser, 2007).

O Nyah! não é apenas um repositório onde a fic foi divulgada, mas um articulador de valoração das obras, da interação entre produtores e consumidores, de usuários que participam da avaliação dessas fics e buscam institucionalizar padrões de escrita. O Nyah! se apresenta, portanto, como canal de criação, transmissão e trocas simbólicas entre agentes do *fandom*, bem como um ambiente de construção da legitimidade das narrativas de fãs.

O zine não é somente uma revista artesanal para transeuntes em eventos de anime, é a personalização de um produto para o *fandom* local; por ter sido elaborado por um fã, também é um mídium que serve como ilustração das engrenagens por trás de um polissistema pautado na economia de dádiva; é a chegada do repertório do *fandom* para a cidade de Samila, uma vez que, pela plataforma, Ryoko era um pseudônimo lido por fãs de todo o Brasil no "território difuso" (Canclini, 2016) e sem fronteiras da internet, mas não possuía cidade natal ou um rosto vinculado. O zine apresenta a produtora para fãs de Macapá e é um primeiro encontro entre os polissistemas do *fandom* e da literatura amapaense.

O blog não foi somente um conjunto de posts de Samila/Ryoko, mas veículo de comunicação alternativo, concentrando mercado e suplemento de imprensa (que também compõe a instituição) de ambos os polissistemas: *fandom* e literário. É lá que a obra passa a ser regida, também, pelo câmbio pecuniário, somando duas formas de capital à persona da produtora.

O livro não é apenas um volume de páginas, mas a introdução de Samila ao mercado editorial. O polissistema literário sobrevaloriza o impresso, por isso o livro ainda é um instrumento de legitimação de autoria. O livro, além de produto, opera como instituição para ambos os polissistemas, porque produtores do *fandom*, ainda que já sejam reconhecidos entre fãs, buscam essa segunda instância de chancelamento porque também herdam o mesmo pensamento de que um livro lançado é pré-requisito para poder ser, finalmente, reconhecido de forma consensual como "autor".

Quem não tem livro é chamado de "fanfiqueiro", "blogueiro", "influenciador", "*youtuber*". Uma vez coroados "autores", alguns produtores de fic passam a ocultar a dupla existência no *fandom* porque interiorizam que foi um "treino" para galgar o acesso ao mercado editorial. Esse apagamento do passado é quase uma exigência para o ganho de status em um polissistema que elogia a ilusão da "originalidade" e da "inovação" em detrimento da "renovação". Em um polissistema que valoriza a autoria, assumir a prática de reescritura abertamente não é interessante. Apesar de ser uma característica dos

novos meios (Manovich, 2005), o *remix* não é tão bem-visto pelos defensores dos direitos autorais mais restritos.

Samila/Ryoko permanece ativa em ambos os polissistemas, ocupando posições variáveis e não deixando de escrever fics de personagens de animes. Essa insistência na permanência no *fandom* é uma das escolhas que a diferencia em comparação a outros produtores que possuem a mesma origem e passaram a ocupar posições de maior destaque no cerne do polissistema literário contemporâneo, que está se abrindo aos romances de gênero, que são em boa parte uma devolução do repertório que o *fandom* ressignificou de modelos literários preexistentes e consolidados.

O repertório, portanto, foi um dos principais pontos de contaminação/interferência encontrados. Não à toa, alguns best-sellers campeões de venda, hoje, eram fics que passaram por mediações editoriais para a adequação do repertório e encaixe aos pressupostos ideológicos que norteiam o polissistema literário.

Outros pontos de convergência foram a herança da cultura impressa tal como ela se estabeleceu no polissistema literário: ainda que o *fandom* seja regido por outro tipo de pensamento, marcas desse legado se fazem presentes, como o disclaimer e as notas sobre a prévia autorização dos produtores para que uma fic seja escrita "respeitando" a vontade dos autores. Paradoxalmente, o *fandom* foi criado para romper com essas relações de domínio sobre os textos e bens culturais.

Do *fandom*, o polissistema literário agrega os acúmulos de capital conquistados anteriormente. É uma relação cujas trocas não são equivalentes. O mercado editorial mais se aproveita do *fandom* no que chama de "plataforma", que são as instâncias de legitimidades alcançadas pelo produtor para atrair consumidores. O *fandom*, então, torna-se uma estratégia de marketing, porque é proveitoso lançar um livro que já tenha determinado público engajado à espera.

Esse público consumidor do *fandom* interiorizou práticas e protocolos da leitura em tela que requerem "saber usar ícones de navegação, barras de deslocamento, janelas, menus, hyperlinks, funções de busca de texto, imagens e música, mapas de *sites*" (Canclini, 2016,

p.34). As fics, mesmo quando analógicas, eram compartilhadas em zines com colagens e recortes, então a multimodalidade sempre existiu, mas se expandiu exponencialmente com as possibilidades de transcodificação do computador.

Tendo isso em mente, ao longo do terceiro capítulo buscou-se documentar e mapear esses usos e experimentações explorados no Nyah!, em um exercício de "trabalho de campo na *internet*" (ibidem, p.44), no intuito de perceber os contrastes nas distintas experiências de leitura que os mídiuns de *A lenda de Fausto* proporcionam, para enfim compreender que, quando se migra a materialidade, já não é mais a mesma obra, ainda que a "história" possa parecer a mesma, reforçando a indissociabilidade entre forma e conteúdo.

Uma das inquietações que circundou a pesquisa foi como a literatura vem sendo construída no *fandom* e como essa produção está sendo absorvida para retroalimentar o polissistema literário. Essa foi a pauta do quarto e último capítulo. As credenciais de um produtor no *fandom* são interpretadas como uma "plataforma". Não por acaso, essa também é a nomenclatura que se escolheu para tratar do Nyah!

Os repertórios das fic são devolvidos ao polissistema literário como romances de gênero, muitas vezes com uma entrada por editoras pequenas. O mercado editorial hegemônico, a exemplo da Companhia das Letras, passou a investir em romances nacionais, não apenas originais traduzidos. Esse é um dos indícios do movimento centrípeto descrito por Even-Zohar (2017).

Discutir um fenômeno sob uma perspectiva sistêmica levanta muitos questionamentos que nem sempre podem ser totalmente desbravados de uma só vez – nem foi essa a nossa intenção. No geral, este é um estudo sobre a criação no capitalismo, que existe na ambiguidade entre gestos de renovação e gestos de apego. Dispusemo-nos a pensar nas (im)possíveis relações entre cultura-fã e literatura, que tanto vinham ficando latentes no nosso dia a dia como usuária dessas plataformas, como consumidora de produtos de ambos os polissistemas, como docente e fã de outra era da indústria cultural que agora lida com um novo público de fãs, nessa complexa transformação

tecnocultural que cria abismos entre *millenials* e geração Z, entre Orkut e TikTok, cujo alto poder de influência no consumo está gerando metamorfoses profundas na criação, produção, reprodução, circulação, recepção, difusão e editoração dos bens culturais.

Referências

AARSETH, E. J. *Cybertext:* perspectives on Ergodic Literature. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1997.

AGUIAR, J. G. *A narrativa moderna das fanfictions* – em foco a comunidade virtual Nyah. 2010. 65f. Monografia (Especialização em Mídias na Educação) – Universidade Federal Do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, 2010. Disponível em: https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/141382/000989787.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em: 6 set. 2023.

ALMEIDA, A. V. *Letramentos literários digitais no ciberespaço*: dialogando com as *fanfics*. 2019. 28f. Monografia (Licenciatura em Letras/Língua Portuguesa) – Universidade Federal Rural de Pernambuco, Recife, 2019. Disponível em: https://repository.ufrpe.br/bitstream/123456789/2241/1/tcc_art_alexsandrovitadealmeida.pdf. Acesso em: 6 set. 2023.

ALVARADO, M. *Enciclopedia Semiológica*: Paratexto. Buenos Aires: Eudeba, 1994.

ALVES DOS SANTOS, J. Bibliodiversidade: conceito e abordagens. *Anais do Seminário FESPSP*, 2017. Disponível em: https://www.fespsp.org.br/seminarios/anaisVI/GT_05/Julia_Santos_GT05.pdf. Acesso em: 6 set. 2023.

AMARAL, A. Manifestações da performatização do gosto nos sites de redes sociais: uma proposta pelo olhar da cultura pop. *Revista Eco-Pós*, v.17, n.3, 2014. Disponível em: https://doi.org/10.29146/eco-pos.v17i3.1769.

AMARAL, A.; TASSINARI, L. Fandoms transculturais: apropriações nas práticas de *shipping* dos fãs brasileiros de K-POP no Facebook. *Vozes & Diálogo*,

Itajaí, v.15, n.01, jan./jun. 2016. Disponível em: https://www.researchgate.net/profile/Adriana-Amaral-3/publication/341525422_Fandoms_transculturais_apropriacoes_nas_praticas_de_shipping_dos_fas_brasileiros_de_K-POP_no_Facebook/links/5ec57269a6fdcc90d68912cc/Fandoms-transculturais-apropriacoes-nas-praticas-de-shipping-dos-fas-brasileiros-de-K-POP-no-Facebook.pdf. Acesso em: 6 set. 2023.

ANTONIOLLI, C. *Questions of Sexual Identity and Female Empowerment in Fan Fiction*. 2018. 245f. Tese (Doutoramento em Língua e Literatura Europeia, Americana e Pós-Colonial) – Università Ca'Foscari, Veneza, 2018. Disponível em: http://hdl.handle.net/10579/11539. Acesso em: 6 set. 2023.

ARANHA, G. Vozes abafadas: o mangá *yaoi* como mediação do discurso feminino. *Revista Galáxia*, São Paulo, n.19, p.240-51, jul. 2010. Disponível em: https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/3305/2216. Acesso em: 6 set. 2023.

ARAÚJO, G. M.; GRIJÓ, W. P. Melodrama e *fanfictions*: reconfigurações temáticas. In: INTERCOM – Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul, 18., 2017, Caxias do Sul (RS). Disponível em: https://portalintercom.org.br/anais/sul2017/resumos/R55-0871-1.pdf. Acesso em: 6 set. 2023.

ARRUDA, A. M. A.; SILVA, C. O.; ANDRADE, R. L. V. Aplicativo de autopublicação: o Wattpad. *Ciência da Informação em Revista*, Maceió, v.1, n.3, p.3-10, set./dez. 2014. Disponível em: https://www.seer.ufal.br/index.php/cir/article/view/1596/1087. Acesso em: 6 set. 2023.

BACON-SMITH, C. Training New Members. In: HELLEKSON, K.; BUSSE, K. (Orgs.). *The Fan Fiction Studies Reader*. Iowa City: University of Iowa Press, 2014.

BAKAYAROU. *A lenda de Fausto*, 2010. Disponível em: https://blogbakayarou.blogspot.com/p/lenda-de-fausto.html. Acesso em: 6 set. 2023.

BARBROOK, R.; CAMERON, A. A Ideologia Californiana. Tradução de: Marcelo Ruschel Träsel, revisão por: Giselle M. S. Ferreira. In: FERREIRA, G. M. S.; ROSADO, L. A. S.; CARVALHO; J. S. (Orgs.). *Educação e Tecnologia:* abordagens críticas. Rio de Janeiro: SESES, 2017. 663 p.: il.

BARROS, M.; ESCALANTE, P. Fanfics interativas: explorando práticas de criação narrativa no fandom. In: COLÓQUIO MÍDIA, COTIDIANO E PRÁTICAS LÚDICAS, 1., 2018, online. *Anais*. Niterói: UFF, 2018. p.123-38. Disponível em: http://www.ppgmidiaecotidiano.uff.br/site/wp-content/uploads/2018/12/AnaisColoquioMCPLCompleto.pdf. Acesso em: 6 set. 2023.

BEIGUELMAN, G. Museus do inacabado para memórias efêmeras: notas sobre a conservação de obras de *net art*. *Museologia & Interdisciplinaridade*, v.6, n.12, jul./dez. 2017. Disponível em: https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/16328/14616. Acesso em: 6 set. 2023.

BEIGUELMAN, G. *Copiar é preciso, inventar não é preciso* [Entrevista com Kenneth Goldsmith]. Select. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2011. Disponível em: https://select.art.br/copiar-e-preciso-inventar-nao-e-preciso/. Acesso em: 6 set. 2023.

BEIGUELMAN, G. *Admirável mundo cíbrido*. 2004. Disponível em: www.desvirtual.com. Acesso em: 26 dez. 2020.

BEIGUELMAN, G. *O livro depois do livro*. São Paulo: Peirópolis, 2003.

BERGER, R. Out and About: Slash Fic, Re-imagined Texts, and Queer Commentaries. In: PULLEN, C.; COOPER, M. (Orgs.). *LGBT-Identity and Online New Media.* New York: Routledge, 2010. p.173-84.

BEZERRA, B. B. *Fanfiction*: Possibilidade Criativa nos Ambientes Digitais. *Temática*, anoX, n.03, mar./2014. Disponível em: https://docplayer.com.br/52704270-Fanfiction-possibilidade-criativa-nos-ambientes-digitais-1.html. Acesso em: 6 set. 2023.

BISCALCHIN, A. C. S.; ALMEIDA, M. A. Direitos autorais, informação e tecnologia: impasses e potencialidades. *Liinc em Revista*, Rio de Janeiro, v.7, n.2, p.638-52, set. 2011. Disponível em: http://revista.ibict.br/liinc/article/view/3310/2923. Acesso em: 6 set. 2023.

BOLTER, J. D. *Writing space*: the computer, hypertext, and the history of writing. Hillsdale, N. J.: L. Erlbaum, 1991.

BOURDIEU, P. *Poder, derecho y clases sociales*. 2.ed. Bilbao, Espanha: Desclée de Brouwer, 2001.

BRAIT, B. Discursos de resistência: do paratexto ao texto. Ou vice-versa? *Alfa*, São Paulo, v.63, n.2, abr./jun. 2019. DOI: 10.1590/1981-5794-1909-1.

BRANDÃO, A. B. C. *Fan fiction* e autoria na contemporaneidade. 2008. 58f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Jornalismo) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: https://pantheon.ufrj.br/bitstream/11422/1786/1/ABrand%c3%a3o.pdf. Acesso em: 6 set. 2023.

CABRAL, D. M. C. *Fanfiction – Novas formas de produção e consumo literário*. 2020. 248f. Tese (Doutoramento em Literatura) – Universidade de Évora, Évora, Portugal, 2020. Disponível em: http://hdl.handle.net/10174/27058. Acesso em: 6 set. 2023.

CAMARGO, A. R. L. *Escrita no espaço digital – criação e atribuição de autoria em fanfictions*. 2015. 99f. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2015. Disponível em: https://repositorio.ufscar.br/bitstream/handle/ufscar/8099/DissARLC.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em: 6 set. 2023.

CANCLINI, N. G. *O mundo inteiro como lugar estranho*. Tradução de: Larissa Fostinone Locoselli. São Paulo: Edusp, 2020.

CANCLINI, N. G. *A sociedade sem relato*: antropologia e estética da iminência. Tradução de: Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: Edusp, 2016.

CANCLINI, N. G. *Leitores, espectadores e internautas*. Tradução de: Ana Goldberger. São Paulo: Iluminuras, 2008.

CANCLINI, N. G. *Diferentes, desiguales y desconectados:* Mapas de la interculturalidad. Barcelona: Gedisa, 2004.

CANDIDO, A. *Formação da literatura brasileira (momentos decisivos)*. São Paulo: Martins Fontes, 1961.

CARR, C. T.; HAYES, R. A. Social Media: Defining, Developing, and Divining. *Atlantic Journal of Communication*, v.23, n.1, p.46–65, jan. 2015. DOI: 10.1080/15456870.2015.972282.

CASTILHO, F.; PENNER, T. "Shippers" no Twitter: práticas de fãs de ficção televisiva. *LUMINA*, Juiz de Fora, v.11, n.2, p.216-33, maio/ago. 2017. Disponível em: https://periodicos.ufjf.br/index.php/lumina/article/view/21266/11567. Acesso em: 6 set. 2023.

CERTEAU, M de. *A invenção do cotidiano*: artes de fazer. 3.ed. Petrópolis: Vozes, 1998.

CHALMERS, V. M. A literatura fora da lei: um estudo do folhetim. *Coleção Remate de Males*, Campinas, v.05, p.135-44. 1985. Disponível em: https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636363/4072. Acesso em: 6 set. 2023.

CHARTIER, R. *Inscrever e apagar*: cultura escrita e literatura (séculos XI-XVIII). Tradução de: Luzmara Curcino Ferreira. São Paulo: Editora Unesp, 2007.

CHARTIER, R. *Os desafios da escrita*. São Paulo: Editora Unesp, 2002.

CHARTIER, R. *A aventura do livro*: do leitor ao navegador [Conversações com Jean Lebrun]. Tradução de: Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes. São Paulo: Editora Unesp, 1998a.

CHARTIER, R. *A ordem dos livros*: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e VIII. Tradução de: Mary del Priore. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2.ed., 1998b.

CHIEREGATTI, A. A. *Mídium e gestão dos espaços canônico e associado nas plataformas colaborativas Wattpad e Widbook*. 2018. 241f.

Dissertação (Mestrado em Linguística) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2018. Disponível em: https://repositorio.ufscar.br/bitstream/handle/ufscar/10053/CHIEREGATTI_Amanda_2018.pdf?sequence=6&isAllowed=y. Acesso em: 6 set. 2023.

CIRNE, L.; OLIVEIRA, J. B.; FREIRE, T. S. Fãs produtores, inteligência coletiva e letramento: uma observação do *site* Nyah!*Fanfiction*. *Temática*, anoXIII, n.12, p.17-32, dez. 2017. DOI: 10.22478/ufpb.1807-8931.2017v13n12.37584.

CLEMENTE, B. J. B. O gênero digital *fanfiction* e a modernidade líquida. *Educaonline*, v.10, n.2, p.104-18, maio/ago. 2016.

CONVERSANI, A. A. B.; BOTOSO, A. Do romance-folhetim às minisséries e telenovelas. *Iluminart*, Sertãozinho, v.1, n.3, p.175-85, dez. 2009. Disponível em: http://revistailuminart.ti.srt.ifsp.edu.br/revistailuminart/index.php/iluminart/article/view/53/55. Acesso em: 6 set. 2023.

COUTO, J. G. José Paulo Paes defende o "direito à desinformação". *Folha de S. Paulo*, 12 nov. 1995. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/11/12/mais!/27.html. Acesso em: 6 set. 2023.

COPPA, F. Writing Bodies in Space: Media Fan Fiction as Theatrical Performance. In: HELLEKSON, K.; BUSSE, K. (Orgs.). *The Fan Fiction Studies Reader*. Iowa City: University of Iowa Press, 2014.

COSTA, M. A. *Teoria do polissistema*: do folhetim ao *blog*, o polissistema literário brasileiro sob a interferência da internet. 2007. 168f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007. Disponível em: https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/10875. Acesso em: 6 set. 2023.

D'ANDRÉA, C. *Pesquisando plataformas online:* conceitos e métodos. Salvador: EDUFBA, 2020.

DANTAS, G. G. C.; MOURA, M. A. O universo cultural e criativo de fãs e suas implicações na produção de conteúdos: uma abordagem informacional. In: ENANCIB, 14., 2013. Disponível em: http://200.20.0.78/repositorios/bitstream/handle/123456789/2346/O%20UNIVERSO%20CULTURAL.pdf?sequence=1. Acesso em: 6 set. 2023.

DEBRAY, R. *Transmitir*. Buenos Aires: Manantial, 1997.

DEBRAY, R. *Curso de midiologia geral*. Petrópolis: Vozes, 1993.

DE CARLI, E.; INDRUSIAK, E. B. Focalizando antagonistas secundários: o impacto de adaptações cinematográficas sobre *fanfictions* de Harry Potter no polissistema brasileiro. *TRANSLATIO*, n.6, 2013, p.150-62. Disponível em: https://www.seer.ufrgs.br/translatio/article/view/44680/28376. Acesso em: 6 set. 2023.

DERECHO, A. Archontic Literature: a definition, a history, and several theories of fan fiction. In: HELLEKSON, K.; BUSSE, K. (Orgs.). *Fan Fiction and Fan Communities in the age of the internet*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, 2006. p.61-78.

DERRIDA, J. *Mal de Arquivo:* uma impressão freudiana. Tradução de: Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DÍAZ MARTÍNEZ, J. Teorías sistémicas de la literatura, polisistema, campo, semiótica del texto y sistemas integrados. Granada: Universidad de Granada, 2014.

DINIZ, J. A. *A recriação dos gêneros eletrônicos analógico-digitais*: radionovela, telenovela e webnovela. 2009. 255f. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009. Disponível em: https://tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/4386. Acesso em: 6 set. 2023.

DORETTO, V. F. *A edição brasileira do objeto editorial "S.":* uma leitura do paradoxo de *O Navio de Teseu*. 2020. 204f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Literatura) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2020. Disponível em: https://repositorio.ufscar.br/handle/ufscar/12936. Acesso em: 6 set. 2023.

ECO, U. *Apocalípticos e integrados*. 6.ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

EDWARDS, E. R. *Brotherly Love:* Remaking Homosociality and Masculinity in Fan Fiction. Toronto, Ontario: York University/Ryerson University, 2017.

ENGSTRÖM, C.; FALKVINGE, R. *The Case for Copyright Reform*. 2012. Disponível em: http://falkvinge.net/files/2018/03/The_Case_for_Copyright_Reform.pdf. Acesso em: 6 set. 2023.

ERALLDO, D. *10 escritores para solidificar o gênero "horror" na literatura nacional*. 2011. Disponível em: http://www.listasliterarias.com/2011/02/10-escritores-para-solidicar-o-genero.html. Acesso em: 6 set. 2023.

ERALLDO, D. *10 considerações que tive ao ler A Lenda de Fausto, de Samila Lages... ou como corromper o corruptor...* Blog Listas Literárias. 2011. Disponível em: http://www.listasliterarias.com/2011/03/10-consideracoes-que-tive-ao-ler-lenda.html. Acesso em: 6 set. 2023.

ESTEVÃO, N. C. *Movimentos na literatura de Ismael Caneppele*: materialidade e circulação no contexto digital. Belo Horizonte: LED/CEFET-MG, 2022.

EVEN-ZOHAR, I. *Polisistemas de cultura (um libro electrónico provisorio)*. Tel Aviv: Universidad de Tel Aviv, Laboratorio de investigación de la cultura, 2017. Disponível em: https://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/polisistemas_de_cultura2007.pdf. Acesso em: 6 set. 2023.

EVEN-ZOHAR, I. Teoria dos Polissistemas. Tradução de: Luis Fernando Marozo, Carlos Rizzon e Yanna Karlla Cunha. *Translatio*, n.5, 2013. Disponível em: https://seer.ufrgs.br/translatio/article/view/42899/27134. Acesso em: 6 set. 2023.

FÉLIX, T. C. O dialogismo no universo *fanfiction*: uma análise da criação de fã a partir do dialogismo bakhtiniano. *Revista Ao pé da Letra*,vol.10.2, 2008.

FERES, M. V. C.; OLIVEIRA, J. V. Precisamos falar sobre *copyright*: o que *creative commons, open access* e *deep web* têm em comum? *PIDCC: Revista em Propriedade Intelectual e Direito Contêmporaneo*, Aracaju, anoV, v.10, n.03, p.1-20, out. 2016. Disponível em: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6748168. Acesso em: 6 set. 2023.

FLUSSER, V. *A escrita:* há futuro para a escrita? Tradução de: Murilo Jardelino da Costa. São Paulo: Annablume, 2010.

FLUSSER, V. *O mundo codificado:* por uma filosofia do design e da comunicação. Organização de: Rafael Cardoso; tradução de: Raquel Abi-Sâmara. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FURTADO, J. A. Hipertexto *revisited*. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v.45, n.2, p.31-55, abr./jun. 2010. Disponível em: https://revistaseletronicas.pucrs.br/index.php/fale/article/view/7525/5395. Acesso em: 6 set. 2023.

GAINZA, C. Nuevos escenarios literarios: hacia una cartografía de la literatura digital latinoamericana. In: GUERRERO, G.; LOY, B.; MÜLLER, G. *World Editors:* Dynamics of Global Publishing and the Latin American Case between the Archive and the Digital Age, 2021.

GAINZA, C. Literatura en digital: mapas, estéticas y conceptualizaciones. *Revista chilena de literatura*, n.96, p.233-56, 2016. Disponível em: https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/44987. Acesso em: 6 set. 2023.

GENETTE, G. *Paratextos Editoriais*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

GENETTE, G. *Palimpsestos*: a literatura de segunda mão. Tradução de: Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006.

GILLESPIE, T. The politics of ‘platforms’. *New Media & Society*, v.12, n. 3, 2010. Disponível em: http://nms.sagepub.com/cgi/content/abstract/12/3/347. Acesso em: 6 set. 2023.

GONÇALVES, P. Z. F. *O funcionamento da comunidade discursiva constituída em torno das fanfictions*. Uberlândia, 2016. 145 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos) – Universidade Federal de Uberlândia. Disponível em: http://doi.org/10.14393/ufu.di.2016.199. Acesso em 6. set. 2023.

GP, Luiz. Lolis WINS! EUA e Japão rejeitam proposta da ONU de proibir "loli" e "shota" em animes, mangás e games. *Anime X*, 5 jun. 2019. Disponível em: https://www.animexis.com.br/2019/06/05/lolis-wins-eua-e-japao-rejeitam-proposta-da-onu-de-proibir-loli-e-shota-em-animes-mangas-e-games/. Acesso em: 6 set. 2023.

HAGGERTY, G. E. Queer Gothic. In: BACKSCHEIDER, P. R.; INGRASSIA, C. (Orgs.). *A Companion to the Eighteenth-Century English Novel and Culture*. Oxford: Blackwell, 2005.

HALMANN, A. L.; ARGOLLO, R. V.; ARAGÃO, G. O. Planeta web 2.0: inteligencia colectiva o medios fast food. *Cadernos de Pesquisa*, São Paulo, v.39, n.137, May/Aug. 2009. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-15742009000200018#b2. Acesso em: 6 set. 2023.

HASEO, R. Entrevista com a autora Samila Lages. *O lado obscuro do abismo.* 12 set. 2014. Disponível em: http://oladoobscurodoabismo.blogspot.com.br/2014/09/entrevista-com-autora-samila-lages.html. Acesso em: 6 set. 2023.

HAYLES, N. K. *Electronic Literature*: new horizons for the literary. Notre Dame: University of Notre Dame, 2008.

HELLEKSON, K.; BUSSE, K. (Orgs.). *The Fan Fiction Studies Reader*. Iowa City: University of Iowa Press, 2014.

HELMOND, A. The Platformization of the Web: Making Web Data Platform Ready. *Social Media + Society*, p. 1-11, Jul./Dec. 2015. Disponível em: https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/2056305115603080. Acesso em: 6 set. 2023.

JAMISON, A. *FIC:* por que a *fanfiction* está dominando o mundo. Tradução de: Marcelo Barbão. Rio de Janeiro: Anfiteatro, 2017.

JENKINS, H. *Invasores do Texto:* fãs e cultura participativa. Tradução de: Érico Asis. Nova Iguaçu, RJ: Marsupial, 2015.

JENKINS, H. Textual Poachers. In: HELLEKSON, K.; BUSSE, K. (Orgs.). *The Fan Fiction Studies Reader*. Iowa City: University of Iowa Press, 2014a.

JENKINS, H. *Cultura da conexão:* criando valor e significado por meio da mídia propagável. Tradução de: Patrícia Arnaud. São Paulo: Aleph, 2014b.

JESUS, L. M.; RIBEIRO, A. E. O *media* fã como "crítico literário" digital. *Textura*, Canoas, v.20, n.43, p.20-38, maio/ago. 2018. Disponível em: http://www.periodicos.ulbra.br/index.php/txra/article/view/4036. Acesso em: 6 set. 2023.

JOHNSON, S. *Cultura da interface*: como o computador transforma nossa maneira de criar e comunicar. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

KLUCINSKAS, J.; MOSER, W. A estética à prova da reciclagem cultural. Tradução de: Cleonice Mourão. *SCRIPTA*, Belo Horizonte, v.11, n.20, p.17-42, 1 sem. 2007. Disponível em: http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/14019/11018. Acesso em: 6 set. 2023.

KOMATSU, F. V. *Literatura digital*: uma poética da hipertextualidade. Relatório de qualificação de mestrado (Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura) –Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2020.

KOUGA, L. *Resenha de Livros – A Lenda de Fausto*. 12 abr. 2011. Disponível em: https://lylikouga.wordpress.com/2011/04/12/resenha-de-livros-a-lenda-de-fausto/. Acesso em: 6 set. 2023.

KOZAK, C. Derivas literarias digitales: (des)encuentros entre experimentalismo y flujos culturales masivos. *Revista Heterotopías*, Córdoba, v.2, n.3, jun. 2019. Disponível em: https://revistas.unc.edu.ar/index.php/heterotopias/article/view/24768. Acesso em: 6 set. 2023.

LAGES, S. *Do fandom ao mercado editorial*: conversa com Samila Lages, produtora de fanfictions e autora do romance A Lenda de Fausto. [Entrevista concedida a Ingrid Lara de Araújo Utzig]. Ctrl + S: Observatório da Literatura Digital Brasileira, 3 mar. 2021. Disponível em: https://museu2.tainacan.org/producoes-do-grupo/do-fandom-ao-mercado-editorial-conversa--com-samila-lages-produtora-de-fanfictions-e-autora-do-romance-a--lenda-de-fausto/?perpage=12&order=DESC&orderby=date&pos=8&-source_list=collection&ref=%2Fproducoes-do-grupo%2F. Acesso em: 15 mar. 2021.

LAGES, S. *Botos, Sátiros e Dragões*. São Paulo: All Print, 2014.

LAGES, S. *A Lenda de Fausto*. 2.ed. Rio de Janeiro: Multifoco, 2011.

LAGES, S. *Blog de Samila Lages*. Disponível em: http://alendadefausto.blogspot.com.br/. Acesso em: 6 set. 2023.

LAGES, S. *Ryoko-chan (perfil)*. Disponível em: https://fanfiction.com.br/u/1951/. Acesso em: 6 set. 2023.

LANDOW, G. P. *Hypertext 2.0. The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*. Baltimore; London: The Johns Hopkins University Press, 1997.

LEFEVERE, A. *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária*. Tradução de Claudia Matos Seligmann. Bauru: Edusc, 2007.

LIGA DOS BETAS. *Diferença entre Hentai, Lemon e Orange.* 2 jun. 2014. Disponível em: https://ligadosbetas.blogspot.com/2014/06/diferenca-entre-hentai-lemon-e-orange.html. Acesso em: 6 set. 2023.

LIGA DOS BETAS. *Entrevista com Samila Lages, a autora de "A lenda de Fausto"*. 2 out. 2013. Disponível em: https://ligadosbetas.blogspot.

com/2013/10/entrevista-com-samila-lages-autora-de.html. Acesso em: 6 set. 2023.

LIMA, C. A. R.; CAVALCANTI, G. K. Subculturas de fãs e telenovelas da Rede Globo: a disputa entre *shippers* como estratégia de propagação. *Cultura Midiática*, anoIX, n.17, jul./dez. 2016. Disponível em: http://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/cm. Acesso em: 6 set. 2023.

LÓPEZ RODRÍGUEZ, F. J.; RUBIO-HERNÁNDEZ, M. M. La violación masculina em el fanfiction de temática homoerótica realizado por mujeres. In: CONGRESO UNIVERSITARIO NACIONAL "INVESTIGACIÓN Y GÉNERO", 4., 2012, Universidade de Sevilha.

LLUCH, G.; TABERNERO-SALA, R.; CALVO-VALIOS, V. Epitextos virtuales públicos como herramientas para la difusión del libro. *El profesional de la información*, v.24, n.6, p.797-804, nov./dic. 2015. Disponível em: http://eprints.rclis.org/33945/. Acesso em: 6 set. 2023.

MACHADO, A. *Arte e mídia*. 4.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.

MAGALHÃES, H. Fanzine: comunicação popular e resistência cultural. *VISUALIDADES* – Revista do programa de Mestrado em Cultura Visual – FAV/UFG, v.7, n.1, p.100-15, 2012. Disponível em: https://www.revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/18121/10810. Acesso em: 6 set. 2023.

MAI, T. Romance de entretenimento no Prêmio Jabuti 2020: inclusão ou exclusão? *Gutenberg* – Revista de Produção Editorial, Santa Maria, Rio Grande do Sul, v.1, n.1, p.168-77, jan./jun. 2021. Disponível em: https://periodicos.ufsm.br/gutenberg/article/view/65010/pdf. Acesso em: 6 set. 2023.

MAINGUENEAU, D. *Análise de textos de comunicação*. São Paulo: Cortez, 2001.

MANOVICH, L. *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*. Barcelona: Paidós, 2005.

MAROZO, L. F. R. A contribuição de Even-Zohar para a abordagem da Literatura. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v.22, n.2, p.9-19, jul./dez. 2018. DOI: 10.34019/1982-0836.2018.v22.25638.

MARTINS, A. M. As margens do texto nas margens do cânone: Paratexto, texto e contexto em Luuanda e Mayombe. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v.14, n.2, p.169-77, jul./dez. 2010. Disponível em: https://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2011/04/14-As-margens-do-texto-nas-margens-do-c%C3%A2none.pdf. Acesso em: 6 set. 2023.

MASCARENHAS, A.; TAVARES, O. A inteligência coletiva do *fandom* na rede. In: INTERCOM – Congresso de Ciências da Comunicação na

Região Nordeste, 12., 2010, Campina Grande, Paraíba. Disponível em: http://www.intercom.org.br/papers/regionais/nordeste2010/resumos/r23-1409-1.pdf. Acesso em: 6 set. 2023.

MATTIA, B. R. Os paratextos editoriais em "Alabardas, Alabardas, Espingardas, Espingardas", o romance inacabado de José Saramago. *Anuário de Literatura*, Florianópolis, v.21, n.2, p.178-92, 2016. DOI: 10.5007/2175-7917.2016v21n2p178.

MCCALLUM, E. L. The "queer limits" in the modern Gothic. In: HOGLE, J. E. (Ed.). *The Cambridge Companion to the Modern Gothic*. UK: Cambridge University Press, 2014.

MENEZES, T. G. de. *Augusto de Campos entre dois séculos*: poeta concreto e digital. São Carlos, 2020. Monografia (Graduação em Letras) – Universidade Federal de São Carlos.

MERGULHÃO, R. Contracapa. In: UTZIG, L. et al. *Trilogia Poética: Os Opostos Existenciais*. Portugal: Chiado, 2016.

MIRANDA, F. M. *Fandom*: um novo sistema literário digital. *Hipertextus*, n.3, jun. 2009. Disponível em: http://arquivohipertextus.epizy.com/volume3/Fabiana-Moes-MIRANDA.pdf?i=1. Acesso em: 6 set. 2023.

MIYANEO. O Yaoi na minha vida. *Blog Hollow Moon*. 8 maio 2012. Disponível em: http://miyaneoblog.blogspot.com/2012/05/o-yaoi-na-minha-vida.html. Acesso em: 6 set. 2023.

MIYAZAKI, A. L.; KIRCHOF, E. R. As plataformas de autopublicação e o circuito da cultura: o caso *A Barraca do Beijo*. *FronteiraZ*, n.25, p.184-98, dez. 2020. Disponível em: https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/49350/33781. Acesso em: 6 set. 2023.

MONTEIRO, V.; AUGUSTA, N. Desejos femininos nos prazeres masculinos. In: CONGRESSO PORTUGUÊS DE SOCIOLOGIA, 7., 2012, Universidade de Porto. Disponível em: http://associacaoportuguesasociologia.pt/vii_congresso/papers/finais/PAP1129_ed.pdf. Acesso em: 6 set. 2023.

MONTES, R. Literatura ou entretenimento?, *Revista Veja* – Caderno Cultura, 11 dez. 2020. Disponível em: https://veja.abril.com.br/blog/raphael-montes/literatura-ou-entretenimento/. Acesso em: 6 set. 2023.

MORAES, L. F. W. *O chame pelo nome:* a percepção do público em relação ao *queerbaiting* em séries. 2018. 102f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Publicidade e Propaganda) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2018. Disponível em: https://www.acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/56576/LETICIA%20WUNDERLICH.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em: 6 set. 2023.

MUNHOZ, C. *10 Escritoras da geração de Novos Talentos da Literatura Brasileira*. 2011. Disponível em: http://www.carolinamunhoz.com/blog/10-escritoras-da-geracao-de-novos-talentos-da-literatura-brasileira/. Acesso em: 6 set. 2023.

MURAKAMI, R. Y. O *ficwriter* e o campo da *fanfiction*: reflexão sobre uma forma de escrita contemporânea. 2016. 109f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2016. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-10042017-122630/publico/2016_RaquelYukieMurakami_VOrig.pdf. Acesso em: 6 set. 2023.

MURRAY, J. *Hamlet no Holodeck*: O futuro da narrativa no ciberespaço. São Paulo: Itaú Cultural: Unesp, 2003.

MUZZI, E. S. Paratexto: espaço do livro, margem do texto. In: QUEIROZ, S. (Org.). *Editoração:* arte e técnica. 3.ed. Belo Horizonte: Viva Voz, FALE/UFMG, 2015a.

MUZZI, E. S. Leitura de títulos. *In:* QUEIROZ, S. (Org.). *Editoração:* arte e técnica. 3.ed. Belo Horizonte: Viva Voz, FALE/UFMG, 2015b.

NAKAGOME, P. T.; MURAKAMI, R. Y. Autoria em questão na era da cibercultura. *Criação & Crítica*, São Paulo, n.12, p.150-60, jun. 2014. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/74769/84835. Acesso em: 6 set. 2023.

NERY, A. A. Primórdios do mito faústico: o *Faustbuch* e o Fausto de Christopher Marlowe. In: MAGALHÃES, A. C. M. et al. (Orgs.). *O demoníaco na literatura* [online]. Campina Grande: EDUEPB, 2012. pp. 47-61.

NEVES, A. J. *Cibercultura e Literatura*: identidade e autoria em produções culturais participatórias e na literatura de fã (*fanfiction*). Jundiaí: Paco Editoral, 2014.

NUNBERG, G. The Places of Books in the Age of Electronic Reproduction. *Representations*, California, n.42, Spring, 1993. Disponível em: http://people.ischool.berkeley.edu/~nunberg/places3.html. Acesso em: 6 set. 2023.

OBSERVATÓRIO DA LITERATURA DIGITAL BRASILEIRA. *Entrevista com Samila Lages*. YouTube, 4 mar. 2021. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=jJkzVCKvFFk. Acesso em: 6 set. 2023.

OLIVEIRA, F. (Org.). *Sinistro! 2*. 1.ed. Rio de Janeiro: Multifoco, 2010.

OLIVEIRA, P. C. S. Ética, estética e responsabilidade: leituras de *Simpatia pelo demônio*, de Bernardo Carvalho. *FronteiraZ*, n.22, jul. 2019. Disponível em: https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/37444/28977. Acesso em: 6 set. 2023.

OLIVEIRA, U. P. O polissistema literário identificado por Even-Zohar. *Organon*, Porto Alegre, v.10, n.24, p.67-74, 1996. Disponível em: https://lume.ufrgs.br/handle/10183/175180. Acesso em: 6 set. 2023.

ORLANDI, E. L. P. *Interpretação*: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico. 4.ed. Campinas: Pontes, 2004.

ORTIZ, R. *O próximo e o distante*: Japão e a Modernidade-Mundo. São Paulo: Brasiliense, 2000.

PAES, J. P. Por uma literatura brasileira de entretenimento. In: *A Aventura Literária*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p.25-38.

PACHECO, L. N. *Literatura entre telas*: as condições de produção do romance *Os Anjos de Badaró*. 2020. 215f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Araraquara, 2020. Disponível: http://hdl.handle.net/11449/202428. Acesso em: 6 set. 2023.

PADRÃO, M. Leituras resistentes: *fanfiction* e *internet* vs. cultura de massa. *E-compós*, 2007. Disponível em: https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/199/200. Acesso em: 6 set. 2023.

PALACIOS, M. Hipertexto, fechamento e o uso do conceito de não-linearidade discursiva. In: BARBOSA, S.; MACHADO, E.; PALACIOS, M. (Orgs.). GJOL: 20 anos de percurso – textos fundadores e metodológicos. Salvador: EDUFBA, 2018.

PERLOFF, M. *O Gênio não-original*: poesia por outros meios no novo século. Tradução de: Adriano Scandolara. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

PERPÉTUA, E. D. O revisor como tradutor. In: QUEIROZ, S. (Org.). *Editoração:* arte e técnica. 3.ed. Belo Horizonte: Viva Voz, FALE/UFMG, 2015.

PINCHOT, G. *The Gift Economy*. 1995. Disponível em: https://web.archive.org/web/20090718110639/http://www.context.org/ICLIB/IC41/PinchotG.htm. Acesso em: 6 set. 2023.

PRIMO, A. O aspecto relacional das interações na Web 2.0. *E-compós*, ago. 2007. Disponível em: https://e-compos.org.br/e-compos/article/view/153/154. Acesso em: 6 set. 2023.

PRIMO, A. Quão interativo é o hipertexto?: Da interface potencial à escrita coletiva. *Fronteiras*: Estudos Midiáticos, São Leopoldo, v.5, n.2, p.125-42, 2003. Disponível em: http://www.nuted.ufrgs.br/edu3375_2009_2/links/semana_9/quao_interativo_hipertexto%5B1%5D.pdf. Acesso em: 6 set. 2023.

RECUERO, R. *Redes sociais na Internet*. Porto Alegre: Sulina, 2009.

REIS, F. S. F. *Ficção e traduções de fãs na internet:* um estudo sobre reescrita, colaboração e compartilhamento de *fanfictions*. Tese (Doutorado

em Letras) – Universiteit Antwerpen, Bélgica; Universidade Federal do Pará, Belém, 2017. Disponível em: https://repositorio.ufpa.br/jspui/handle/2011/8818. Acesso em: 6 set. 2023.

RIBEIRO, A. E. Questões provisórias sobre literatura e tecnologia: um diálogo com Roger Chartier. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, v.47, jun. 2016. DOI: 10.1590/2316-4018475.

RIBEIRO, L. S. *Fanfiction: reescritas arcônticas*. 2018. 166f. Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/colecao.php?strSecao=resultado&nrSeq=35284@1. Acesso em: 6 set. 2023.

RIBEIRO, F. C. O.; CONDE, E. P. A linguagem no comentário *online*: uma análise no *site* Nyah! Fanfiction. In: COGITE – Colóquio sobre Gêneros & Textos, 5., 2016. *Anais*. Disponível em: https://revistas.ufpi.br/index.php/ancogite/article/view/10948/6285. Acesso em: 6 set. 2023.

ROCHA, R. C. Literatura Digital. In: RIBEIRO, A. E.; CABRAL, C. A. (Orgs.). *Tarefas da edição*: pequena mediapédia. Belo Horizonte: Impressões de Minas, 2020.

ROCHA, R. C. "Monstro esperançoso": a respeito de Oratório, de André Vallias. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n.47, p.157-84, jan./jul. 2016. Disponível em: https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/10096/8922. Acesso em: 6 set. 2023.

ROCHA, R. C. Contribuições para uma reflexão sobre a literatura em contexto digital. *Revista da Anpoll*, Florianópolis, v.1, n.36, p.160-86, jan./jun. 2014a. Disponível em: https://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/view/680. Acesso em: 6 set. 2023.

ROCHA, R. C. Melancolia *in progress:* uma leitura de *Os famosos e os duendes da morte*. *Brasiliana, Journal for Brazilian Studies*, v.3, n.1, p.265-87, jan. 2014b. DOI: 10.25160/v3.i1/d12.

SALGADO, L. S. Autoria. In: RIBEIRO, A. E.; CABRAL, C. A. (Orgs.). *Tarefas da edição:* pequena mediapédia. Belo Horizonte: Impressões de Minas, 2020a.

SALGADO, L. S. Um quadro teórico-metodológico para o estudo dos objetos editoriais: contribuições da geografia de Milton Santos. In: TONI, F. C.; ÁVILA, D.; CARVALHO, R. G. (Orgs.). *Pesquisa e diálogo sobre o Brasil contemporâneo*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 2020. p.101-12. Disponível em: http://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/view/551/487/1877. Acesso em: 6 set. 2023.

SALGADO, L. S. Ritos genéticos editoriais: uma abordagem discursiva da edição de textos. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n.57,

p.253-76, dez. 2013. Disponível em: https://www.scielo.br/pdf/rieb/n57/11.pdf. Acesso em: 6 set. 2023.

SALGADO, L. S.; DORETTO, V. F. Implicações entre mídium e paratopia criadora: um caso de autoria exponencial. *Acta Scientiarum,* Language and Culture, v.40, n.2, 2018. Disponível em: https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSciLangCult/article/view/40988/pdf. Acesso em: 6 set. 2023.

SALGADO, L.S .; OLIVA, J. T. A produção de uma intimidade ubíqua, esteio da fratura social. *Discurso e Sociedade,* v.13, p.432-448, 2019.

SANTOS, A. L. Processos comunicacionais e transformações da intimidade em comunidades *fan fiction*: um estudo no *site* Nyah! Fanfiction. *12º Interprogramas de mestrado da Faculdade Cásper Líbero,* 2017. Disponível em: https://static.casperlibero.edu.br/uploads/2017/03/Andr%C3%A9-Santos-UNISO-Trabalho-Completo.pdf. Acesso em: 6 set. 2023.

SILVA, M. D. Mangás *yaoi*: a heteronormatividade do romance homoerótico masculino. In: *5as Jornadas Internacionais de Histórias em Quadrinhos*. Escola de Comunicações e Artes da USP, 2018. Disponível em: https://jornadas.eca.usp.br/anais/5asjornadas/q_historia/michele_silva.pdf. Acesso em: 6 set. 2023.

SILVEIRA, S. P. da. Dos folhetins às fanfics: dos jornais e das telas para os livros. São João del-Rei, 2018. 142f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de São João del-Rei.

SIQUEIRA, M. A. P. A desconstrução da *fanfiction*: resistência e mediação na cultura de massa. 2008. 130f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2008. Disponível em: https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/2963. Acesso em: 6 set. 2023.

SOUZA, W. M. *Literatura homoerótica [manuscrito]: o homoerotismo em seis narrativas brasileiras*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), 2010.

SOUZA; A.; MARTINS, H. A majestade do fandom: a cultura e a identidade dos fãs. In: INTERCOM – Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 35., 2012, Fortaleza, Ceará. Disponível em: http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2012/resumos/R7-1084-1.pdf. Acesso em: 6 set. 2023.

THOMPSON, J. B. *Mercadores de cultura*: o mercado editorial no século XXI. Tradução de: Alzira Allegro. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

UTZIG, I. L. A. Reescritas na contemporaneidade: *fanfiction* & cultura *remix*. Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS): *Primeira Escrita,*

v.7, n.2, p.82-93, 2020. Disponível em: https://periodicos.ufms.br/index.php/revpres/issue/view/618/426. Acesso em: 6 set. 2023.

VARGAS, M. L. B. O fenômeno *fanfiction*: novas leituras e escrituras em meio eletrônico. Passo Fundo: Editora Universidade de Passo Fundo (UPF), 2005.

VEIGA, J. A lenda de Fausto – Samila Lages. *Fic Lovers,* 16 set. 2011. Disponível em: http://fic-lovers.blogspot.com/2011/09/lenda-de-fausto-samila-lages.html. Acesso em: 6 set. 2023.

VIDIGAL, V. Documentário 'Simãozinho Sonhador' tem exibição especial em homenagem póstuma ao poeta amapaense. *G1 Amapá*, 11 jan. 2019. Disponível em: https://g1.globo.com/ap/amapa/noticia/2019/01/11/documentario-simaozinho-sonhador-tem-exibicao-especial-em-homenagem-postuma-ao-poeta-amapaense.ghtml. Acesso em: 6 set. 20223.

XAVIER, A. C. Leitura, texto e hipertexto. In: MARCUSCHI, L. A.; XAVIER, A. C. *Hipertexto e gêneros digitais:* novas formas de construção do sentido. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005. p.170-80.

ZAVAM, A. S. Fanzine: a plurivalência paratópica. *Linguagem em (Dis)curso,* Tubarão, v.6, n.1, p.9-28, jan./abr. 2006. Disponível em: http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Linguagem_Discurso/article/view/319/341. Acesso em: 6 set. 2023.

ZSILA, A.; DEMETROVICS, Z. The boys' love phenomenon: A literature review. *Journal of Popular Romance Studies*. 2017. Disponível em: https://www.jprstudies.org/2017/04/the-boys-love-phenomenon-a-literature-reviewby-agnes-zsila-and-zsolt-demetrovics/. Acesso em: 6 set. 2023.